

مدخل
إلى
علم العلامات
فى
اللغة والمسرح

عصام الدين أبو العلا

مدخل إلى دراسة

علم العلامات فى اللغة والمسرح

تأليف: عصام الدين أبو العلا

تقديم: أ.د. منى صفوت

الهيئة المصرية العامة للكتاب

٢٠٠٥

الإخراج الفنى

أميمة على أحمد

تصميم الغلاف: صبرى عبد الواحد

إهــــداء

إلى وطنى.. الذى أثق فى أن المستقبل لا يعنى سواه..

إلى أحمد ومحمد ومريم.. أبنائى

إلى ناهد محمد عبدالله.. زوجتى..

أهدى هذه الأوراق

(أيها القلب الذى آل إلىَّ عن أمى..
أيها القلب الذى إليه مرجع وجودى..
سألتك ألا تكون شاهداً علىَّ..
ولا خصماً لى يوم الحساب..
ساعة تنصب الموازين..
وألا تجعلنى مضغة فى أفواه القضاة..
وألا ترمنى بالبهتان بين يدى الله)

(بردية آنى - كتاب الموتى)

تقديم

لماذا نلجأ إلى تبنى أحد المناهج النقدية دون غيره لنجعل منه وسيلة لدراسة الأدب والدراما؟ هذا السؤال هو نقطة الإنطلاق نحو تبنى أحد النقاد أو الدارسين منهج نقدى دون آخر. والإجابة بالطبع تنبع من الوظيفة الأساسية التى يضطلع بها النقد الأدبى، فهو بلا شك رحلة مستبصرة لفهم الأدب. ولعل ما شهده القرن الماضى من اهتمام بحثى فى مناهج الأدب أو طرائق التعبير الأدبى لم يلحظه تاريخ الأدب برمته؛ وربما يرجع ذلك إلى ذلك التنوع الملحوظ فى الكتابة الأدبية الذى يفوق المتغيرات التى حدثت فى الكتابة الأدبية طوال تاريخ الأدب الغربى.

من بين مناهج نقد الأدب المستحدثة، كانت السيميولوجيا، التى صدَّرت . منذ بدايتها . الكثير من التساؤلات، وفجرت العديد من القضايا خلال النصف الأخير من القرن الماضى.

كان أفق البحث السيميولوجى لا يزال بعيداً، وكلما ازدادت الدراسات السيميولوجية فى الغرب، ازدادت الأسئلة المطروحة على الساحة الأكاديمية والأدبية على حد السواء، إلى أن أطل علينا

العقد التاسع من القرن الماضى، وكاد دعاة السيميولوجيا أن ينصرفوا عن الكتابة فى محيط اهتمامهم القديم/ السيميولوجيا، واتجهوا إلى مناهج أخرى لم تزل فى مهدها كالأنثروبولوجيا.

فى هذه الفترة، كانت المقولات النقدية عندنا تلهث وراء التطبيق السيميولوجى، فأبلت بلاء حسنا فى ميدان الأدب، لكنها أحيطت بالشكوك فى ميدان النقد المسرحى؛ ذلك أن نصيب الدراسات السيميولوجية فى ميدان النقد المسرحى، لم يكن قد وصل إلى حشد الطاقة لتكوين أداة نقدية عملية تستطيع أن تجلى الغموض الذى يكتنف العروض المسرحية، حتى أن دراسات المهتمين بالسيميولوجيا من الغربيين، لم تستطع أن تتناول العروض المسرحية بالتحليل، وهربت إلى دروب النصوص الدرامية بوصفها نصوصا أدبية.

وإذا أردنا أن نفسر ما وصلت إليه الدراسات السيميولوجية من نصيب وافر من النجاح فى ميدان الأدب، ما لم تحققه فى ميدان المسرح والدراما، لأدركنا الإجابة إذا عرفنا الفرق بين الأدب والمسرح وأدركنا أن ليس كل ما ينسحب على الأدب من نتائج الدراسات النقدية يمكن أن ينسحب على الدراما والمسرح. ولا شك أن دعاة السيميولوجيا فى الغرب قد بدأوا ينشطون مرة أخرى، ويسطرون دراسات سيميولوجية هامة تجعل من المسرح والدراما موضوعا لها؛ باتريس بافيز على سبيل المثال أصدر فى الأعوام الثلاثة الماضية فقط كتابين هامين؛ أولهما عن العرض المسرحى والآخر عن النص الدرامى.

وخلال فصول هذا الكتاب، نحاول أن نقدم مدخلا ميسرا لفهم ما يمكن أن يفيد به الناقد المسرحى من السيميولوجيا، بطريقة عملية تيسر عملية قراءة الدراما وفهم مستبصر بآلياتها.

والله ولى التوفيق

عصام الدين أبو العلا

مصر القديمة فى: ٣ يناير ٢٠٠٤

تقديم

بقلم: أ.د. منى صفوت

رئيس قسم الأدب الفرنسى

آداب عين شمس

فى مقاله «النسيج السيميوطيقى . ١٩٧٤»؛ يوضح توماس سيبوك Thomas A. Sebeok أن جذور «علم العلامات» تعود إلى ثلاثة اتجاهات، هى: علم اللغة، والفلسفة، والطب.. ويذكر أن مجال هذا العلم قد أثار عددا من التساؤلات حول مصادره، كما يشير إلى اختلاف الآراء حول وضع تعريف واضح يحول دون استخدام مصطلح «سيميوطيقا» Sémiotique جزافا على أية دراسة تحليلية تعتمد على مفهوم العلامة.

أما بيير جيرو P. Guiraud فقد أوضح فى مقدمة كتابه علم الدلالة Sémantique أن «علم الدلالة» هو العلم الذى يهتم بدراسة الكلمات، مشيرا إلى كلمة Sémantique (المشتقة أصلا من

الكلمة اليونانية Semano بمعنى «دل»، المشتقة بدروها من Soné بمعنى «علامة») هى الصفة المنسوبة إلى الكلمة المصدر Séne بمعنى «معنى»، وهو ما يؤدى بنا إلى القول بأن التغير الدلالى ما هو إلا تغير فى المعنى، حيث تكتسب الكلمة - وفقا له - قيمة دلالية محددة أو جديدة استنادا إلى عوامل نفسية ومنطقية ولغوية.

إن عملية الاتصال أو التخاطب أو توصيل المعنى لمتلقٍ ما، تتشأ - من وجهة نظر جيرو - من علوم ثلاثة، هى: علم النفس والمنطق والفلسفة.

وتتقسم «السيميوطيقا» إلى ثلاثة اتجاهات هى:

١ - البراجماطيقا.

٢ - السيمانطيقا.

٣ - السنتاطيقا.

أما البراجماطيقا فتبحث فى الرموز اللغوية المحصورة بين مستخدميها، والتى لا تزال صورة من صور السلوك الإنسانى، بغض النظر عن مدلولات هذه الرموز. ولذلك ترتبط ارتباطا وثيقا بالأنثروبولوجيا (الثقافية والاجتماعية). وتختلف عن السنتاطيقا التى تعنى بتحديد العلاقة القائمة بين سائر مكونات الجملة. ولذا يمكن القول إن البحث السنتاطيقى يهتم بالبناء اللفظى للغة دون التعمق فى دراسة ماوراء هذه الألفاظ من مدلولات، سواء داخل المتكلم أو خارجه. فى حين أن السيميولوجيا تربط بينهما من

حيث اهتمامها بمدلولات الألفاظ وعلاقتها بقائلها. ولذلك فعلى من يود استخلاص معنى واف شامل أن يتناول هذه الميادين الثلاثة معا، لكى يتسنى له ربط العلاقة الدلالية بين الكلمة والعبارة وبين المشار إليه، فالعالم قد تخطى إطار التكوين اللفظى للعبارات ليؤكد على مدلولاتها الخارجية.

أما قضية التمييز بين اصطلاحى «سيميوطيقا Sémiotique وسيميولوجيا Sémiologie، حيث جرى العرف. عند الحديث عن هذا العلم. على استخدام أى منهما على حد سواء، فيمكن دراستها عند «باتريس بافيز Patrice Pavis فى قاموسه للمسرح، حيث يرى أن الفرق بينهما ليس مجرد اختلاف لفظى، أو محصلة المعركة الفرانكو. أمريكية، أو بين سيميوطيقا بيرس وسيميولوجيا سوسير، كما إنه ليس خلافا عميقا، وإنما هو مقابلة بين نموذجين من نماذج العلامات، فسوسير يقصر العلامة على شطريها (الدال/ المدلول) فقط، بينما يضيف إليهما بيرس ما أسماه بالركيزة التى تشير إليها العلامة بشطريها.

ومن الجدير بالذكر أن استعمال مصطلح «سيميولوجيا» قد تأصل عقب صدور عملين لجريماس Greimas بين عامى ١٩٦٦ و١٩٧٠ (من خلال كتابيه: «علم الدلالة البنيوى» و «المعنى»)؛ حيث يرتكز فى هذين العملين على مبادئ سوسير ويلمسليف L.Hjelmslev، وهكذا تزداد الفجوة من وجهة نظر السيميولوجيا، التى تعتبر اللغات الطبيعية أدوات تفسيرية شارحة أو أشياء

سميولوچية، بينما تضع السيميوطيقا على عاتقها بناء ميتا لغة - لغة شارحة. لقد لجأت السيميولوجيا إلى وساطة اللغات الطبيعية عند البشر، من قراءة وتفسير العلامات المنتمية إلى أنساق غير لغوية، كالتصوير والعمارة وغيرهما، بينما ترفض السيميوطيقا تلك الوساطة، وهناك الكثير مما يقال عن التجريد الذى تؤثره السيميولوجيا المسرحية مثلا؛ ذلك لأنها تقتصر على دراسة المسرح من وجهة نظر جريماسيه فقط، فهى لا تولى البنية العميقة السيميوحكائية Sémio- narrativ كامل اهتمامها، بل واصلت دراستها للبنية السطحية الاستطرادية Discursive. إن سعى جريماس كان منحصرا فى إيضاح كيفية تكون المعطيات المولدة للمعنى، لذلك اجتهد فى استنتاج العوامل السيميولوجية العامة فى مختلف مجالات الفنون البصرية وعلاقاتها ببعضها البعض.

إن دارس المسرح المتخصص لا يستطيع أن يصف ما يراه على خشبة المسرح، رابطا بين العلامات وما تشير إليه، دون أن يؤدى ذلك إلى جعل المسرح مجرد محاكاة أيقونية للواقع، أو يجعل الأيقونية هى محك تقدير العلامات المسرحية.

ويميل سيبوك إلى استخدام «السيميوطيقا» بدلا من «السيميولوجيا»؛ إذ يعتبر أن العلاقة القائمة بين كل من المفسرة والموضوعة والمصورة - من الناحية السيميوطيقية - أكثر إقناعا من مفهوم: الدال/ المدلول SA/SE كما يراه سوسير، ويرجع ذلك إلى

تطور المنهج البراجماتى واهتمامه بالعناصر الإشارية وبإشكالية الموضوعة، كما يتفق ورؤية بيرس للركيزة. ويثير سيبوك الشكوك حول ما يمكن نقده فى نموذج العلامة عند سوسير، ذلك لأنه لا يحق لنا أن نقحم سوسير فى قضية ليس على وجه اليقين طرفا فيها، طالما أن ما نعزوه إليه لم يصلنا إلا من خلال وسطاء (تلاميذه) ولم يصلنا منه مباشرة؛ فلقد كان لسوسير عدة تحفظات على لفظ «سيميولوجيا» ونراه يفضل عليه ـ كما هو مذكور فى أعمال إنجلر R.. Engler ـ لفظ سينولوچيا Signologie؛ إذ يذكر إنجلر أن سوسير كان قد استخدم منذ البداية لفظ سيميولوچيا، ثم استبدله بسينولوچيا، على غرار تلك الكلمات الأخرى المشتقة من أصل لاتينى، والتى أضيف إليها المقطع Logie بمعنى «علم». ولذلك تعد القضية القائمة بين «سيميوطيقا» و«سيميولوچيا» ليست قضية مسميات، وإنما هى قضية مفاهيم، حيث كانت هناك ـ منذ البداية ـ إشارة واضحة إلى أهمية الجانب التصويرى للغة كأداة تعبير تنتمى إلى شعب بعينه، يتعرف بها على العالم من حوله، ويعبر عنه بواسطتها وفقا لجذوره وتاريخه وحضارته، وينعكس هذا كله على العلامة ليضفى عليها معاييره المتغيرة، مما يجعل للدراسة الإثنوجرافية Ethnographique أهمية خاصة، ويجعل قضية (الدال/ المدلول) أكثر تعقيدا مما هى عليه فى المجالات التى تقتصر على الدراسات اللغوية البحتة، وهذا نفسه ما أوضحه مقال بنفنست E. Benveniste المنشور عام ١٩٦٩ تحت عنوان «سيميولوچيا اللغة»، حيث يستحدث فيه لفظ «ماوراء العلامة» كمبدأ أوحد يرتكز عليه بناء ووظيفة اللغة، وذلك من خلال مسلكين:

١ ـ التحليل داخل ـ اللغوى: المؤدى إلى الانفتاح على أبعاد أخرى لمعنى القول، وهو يمتاز عن تلك المرتبطة بالعلامة السيميولوچية.

٢ ـ التحليل عبر ـ اللغوى للنصوص والأعمال عن طريق دراسة ما وراء العلامة التى ترتكز على دلالة التعبير اللفظى.

وتعد السيميولوچيا بمفهومها الأشمل سيميولوچيا الجيل الثانى من الرواد.

إن فكرة المعنى المزدوج Double Signifiance التى نادى بها «بنفنست» تسمح بأخذ الفرد والمجتمع فى الاعتبار، ولذلك لا تقتصر اللغة على مكوناتها اللفظية فحسب، بل تصبح أيضا دراسة للظروف الشخصية التى تسمح بالاتصال اللغوى، وبذلك يصبح هذا الاتصال أعم وأشمل ـ من وجهة نظر سيبوك ـ حيث لا يقتصر الاتصال على وجود لغة الكلام، بل يشمل اللغات غير الكلامية أيضا، مما يكسب العلامة معانى أشمل.

لقد صار هناك اتجاه واضح نحو تعريف الفكر السيميوطيقى داخل الإطار البيولوچى والانثروبولوچى لنظرية التطور، وهو ما يمثل بالفعل نظرة أكثر حداثة لهذا الفكر الذى نبع من تلاقى العلوم الإنسانية وتلك المتخصصة فى دراسة السلوك الحيوانى، مادامت السيميوطيقا تندرج ـ فى عرف چاكبسون Jakobson وغيره ـ تحت مسمى الاتصال Communication، مما دعا بعض علماء النفس ونفر من علماء السلوك الحيوانى إلى دراسة هذه الظاهرة، حتى خلصوا إلى ضرورة الاهتمام بالعلامة اللفظية وغير اللفظية معا.

بعدما تقدم، يصبح لزاما علينا أن نفاضل بين السيميوطيقا والسيميولوچيا، مؤثرين الأخيرة كأسم للمنهج العلمى ومعطياته النظرية التى تعيننا على تحليل الفعل المسرحى، وإن كان الحديث عن سيميولوچيا المسرح يفترض إمكانية عزل الظاهرة المسرحية عن عمد، مما يخلق نوعا من الإشكالية نظرا لعدد الأشكال المسرحية المعاصرة، مع أنه من غير المفترض أن نحسم ـ على وجه السرعة ـ هذه القضية الجمالية المتعلقة بخصوصية الفن المسرحى وصولا لطرح فكرة سيميولوجيا مسرحية. إن كل ما يهم ـ كبداية ـ هو تصور تلك السيميولوچيا كمنهج يمكنه أن يجمع بين مختلف لغات التعبير فى المسرح.

ويوضح باتريس بافيز فى قاموسه أن أهم الصعوبات التى واجهت سيميولوچيا المرحلة الأولى تتلخص فى البحث عن الوحدات الأولية، فقد بحث السيميولوچيون عن الوحدات اللازمة لتشكل العرض المسرحى، متتبعين فى ذلك منهج علماء اللغة، وكما يقول بنفنست:

«إن كل دراسة سيميولوچية ـ بمفهومها المباشر ـ تقوم على التعرف على وحدات ووصف علاماتها المميزة، ثم اكتشاف معايير أكثر دقة لقياس هذا التميز».

ولكن فيما يختص بالمسرح، فإن تجزئة مجموعة العناصر المتجانسة المكونة لعرض ما إلى وحدات جزئية مصغرة ـ وفق التحولات التى تطرأ على الأنظمة المختلفة ـ هى فرضية غير

مستساغة، إذ قد يؤدى هذا إلى تفتيت العرض المسرحى وإهمال معناه الكلى. لذلك فمن الأفضل استخلاص مجموعة العلامات المكونة لعلامة إجمالية، وليس مجرد إضافة علامات بعضها للبعض الآخر، أما فكرة التمييز بين علامات ثابتة وأخرى متحركة، فلم تعد قائمة فى العروض المعاصرة. ولذلك يمكن القول: إن العلامة لا تشكل وحدة أولية - فى حد ذاتها - فى دراسة سيميولوچيا المسرح، بل على العكس، ستكون عائقا فى سبيل إجراء تلك الدراسة إذا ما سعينا لمحاولة تحديد مفادها.

إن سيميولچيا المسرح - كما يعرفها باتريس بافيز - هى منهج تحليلى للنص الدرامى والعرض المسرحى معا، يعنى بالنظام البنائى الشكلى لكل منهما، كما يعنى بالنسق الداخلى للأنظمة الدالة - التى يتكون منها كلاهما - بدينامية لتوليد المعنى واستخلاصه من قبل المرسل / المتلقى. وإذا أردنا تعريفا عاما وبسيطا للسيميولوچيا، فيمكننا الرجوع إلى فوكوه Foucault الذى يذكر أنها مجموعة من المعارف والتقنيات التى تسمح بالتعرف على العلامات أينما وجدت، وما يجعل من كل منها علامة، والعلاقة التى تربط فيما بينها، وكذلك تسلسلها فى العمل المسرحى.

والسيميولوچيا لا تعنى فقط التعرف على المعنى باستخلاصه، فتلك مهمة علم التأويل Herméneutique والنقد الأدبى، وإنما تعنى أساسا سبل إنتاج هذا المعنى طوال السياق المسرحى الذى يمر

من قراءة النص بوساطة المخرج ليصل إلى المتلقى/ المفسر له. وبذلك تعد السيميولوچيا منهجا قديما وحديثا فى آن واحد، ففكرة السياق والمعنى كانت دائما فى قلب أى تساؤل فلسفى، ولكن الدراسة السيميولوچية - بمعناها المباشر - تعود إلى كل من بيرس وسوسير، وهذا الأخير كان قد لخص برنامجه الضخم فى محاضراته على النحو التالى: «هو علم يقوم بدراسة حياة العلامات فى بيئتها الاجتماعية».

ويعلمنا كيفية إنشاء هذه العلامات والقوانين التى تحكمها. أما اسم هذا المنهج فى الدراسات المسرحية فيعود على أكثر تقدير - بوصفه منهجا واعيا بذاته - إلى حلقة براغ اللغوية فى ثلاثينيات القرن الماضى: فلتروسكى Veltrusky، ميكاروفسكى Mukarovsky، هونزل Honzl، بوريان Burian، بوجاتيرف Bogatyrev، وغيرهم. وقد عاد الاهتمام بالسيميولوچيا فى السنوات العشرين الأخيرة بشكل ملحوظ.

ولكنها تفرعت إلى مناهج نقدية متعددة، اختص كل فرع منها بزاوية معينة من العمل المسرحى؛ مثل:

● البراجماتية (مانجينو - Mangueneau) التى تدرس آليات الحوار، واضعة فى اعتبارها الإطار الذى يتم من خلاله التلفظ، فهى تعنى إذن بالدلالة ومستخدميها والحدث وما يطرأ على الحكاية Fable الأصلية من متغيرات بفضل الإخراج المسرحى كما تعنى أيضا بالتلقى المسرحى، إلى جانب كافة الأعمال التى قدمت

لإخـراج النص ذاته على مـر العـصـور. وقـد كـانت للدراسـات البـراجمـاتية تأثيـراتهـا على دراسة التلفظ المسـرحى الذى يهتم بتحليل كـافة عناصـر الإرسـال المنتجـة للمعنى، كمـا تهتم بطرق تلقيها من قطب المرسل للتعرف على توجهات تلك العناصر التى تقوده إلى استخلاص معنى ما.

ثم يـأتـى دور ليــوتـار - Lyotard فى مناداته بمـسـرح حـيـوى؛ والحيوية هنا ليست بمفهوم أنثروبولوجيا باربا Barba، ولكن يعنى بها ما ينتج أكبر شحنة من الطاقة والحيوية دون قصد ما. ويتساءل بافــيــز Pavis عن مـدى إمكانية تـحقـيق ذلك عمليا ويوضح أن السيميولوچيا المضادة أو الديسميوطيقا Désémiotique الـتـى ينادى بهـا ليـوتار ربمـا تكون أكـثـر صـعـوبة فى تطبـيـقـهـا من السيميوطيقا ذاتها، ولكن يعود إليها الفضل فى خلق أزمة لمفهوم الدلالة المـألوف المـتـجـمـد أو الثـابت المـرتبط باللغة، الذى يحل محل كل ما هو مادى فى النص، وهو دور الفينومينولوچيا.

● الفـيـنومـيـنولـوچيـا Phénoménologie التى تنقـد مبـدأ تفـتيت النص إلى دلالات؛ لأن إدراك الـحـدث فى مـفـهـوم الفـيـنومـيـنولـوچيا يجب أن يتسم بالشمولية، ممـا يجعل أى تفتيت سيميولوچية غير ذات مـعـنى مـحـدد. من هنا كـانت حـركـة رد فـعل مـضـادة للتحليل وبداية مـرحلة جديدة من الرؤية الشـمولية. وهذا ما قـاد إليه النقد الذى وجه للسيميولوچيا فى الثمانينيات؛ فبدلا من تفتيت الإدراك والأحاسيس وترجمته إلى أكثر من مدلول، تم النظر إلى الدال على

أنه فى حالة ترقب وانتظار لأكثر من مدلول مفترض. وهنا أصبح يُنظر إلى مفهوم الفردية على أنها تمهد لتشكيل مجموعات وفقا لأسلوب يمكن أن نصفه بالموجه Vichorisation، وهى وسيلة منهجية لتجميع شبكات الدلالات، وتقوم على أساس عمل شبكات لا تكتسب الدلالة داخل أى منها مفهوم ما سوى من خلال الدينامية التى تربط فيما بينها. وانطلاقا من هذه الرؤية أصبح ينظر إلى خشبة المسرح بوصفها مجالا له استقلاليته، ولا تقتصر مهمته على تجسيد نص درامى ما؛ إذ أن النص والعرض هنا لا تربطهما علاقة سببية ملزمة لكل منهما، وهما مستقلان نسبيا ولا يلتقيان بالضرورة.

مما سبق يتضح أن نقد الدلالة يقود إلى نقد العرض المسرحى؛ فنقرأ على سبيل المثال (دريدا) الذى يعيد قراءة (آرتو) ليؤكد على أن مسرح القسوة ليس عرضا بل هو الحياة نفسها فى كل ما يصعب عرضه وتجسيده. وهذا الرفض قد يطالب به ممثل ما أو مؤدى ما لم يلعب أى دور على المسرح، وإنما قد يكون له (حضور) - بالرغم من ذلك - لا يجعل لأدائه «مشارا إليه» آخر سوى ذاته. وهذا ما يقودنا إلى مفهوم (باربا) للمستوى «ما قبل التعبيرى» الذى يجعلنا نستمتع بالمسرح بمنأى عن الدلالة أو المعنى ويغمرنا بفيض من الأحاسيس التى تتولد عن الحضور والتوازن، مما يستبعد لوهلة ما كل جانب عقلانى للتجربة المسرحية ويقود إلى ذلك النقد الحيوى للسيميولوچيا. هنا يقترح بافيز - فى محاولة للمواءمة بين التيار الحيوى المتدفق / اللحظى المنبثق من خشبة

المسرح والتفسير العقلانى للدلالة - مفهوما جديدا يحل محل شبكة الدلالات الثابتة التى قد يعاب عليها جمودها، ويرتكز على فكرة «سمطقة الرغبة» أو «التوجيه»، وهذا النموذج يوفق بين سيميولوجيا المحسوس وحيوية التنقلات غير المرئية؛ مثلا حين نعرف الفضاء المسرحى نرى أنه ليس مجرد فضاء يتحتم شغله وله أطر محددة مسبقا من منظور بعينه، وإنما هو موجِّه حيوى يرتبط ارتباطا وثيقا بمستخدمه والعلاقات الزمكانية الخاصة وحضوره وطاقته المتدفقة وتنقلاته. من هنا يتضح أن نموذج الموجهات - الذى يميل بافيز إلى اقتراحه - يعد وسيطا يربط بين سيميولوجيا بصرية وحيوية فى آن واحد، وبه تستطيع السيميولوجيا أن تقيس تلك «الشحنة الحيوية» التى كانت فى مرحلة سابقة بفعل جمودها العلمى وتطبيقها الحرفى للنظريات اللغوية التى انبثقت عنها فى البداية، تجد نفسها عاجزة عن التعبير عنها.

هذا النموذج المقترح لـ «الموجهات» كبدائل عن الدلالات مستمد من (فرويد Freud) وتفسيره للأحلام، وتعد أعمال (چاكسبسون) و(لاكان) امتدادا له، وقد تم توظيفه ليلائم «العمليات الكبرى» المختلفة التى تميز العرض المسرحى، ونوردها هنا فى محورين أساسيين؛ هما:

١ - محور الانتقال Déplacment والكفاية métonymie الذى يجعل عنصرًا يحل محل آخر (رابط connecteur) أو يكسر حلقات السلسلة ليمر إلى شىء آخر مختلف بصورة قاطعة: هذا المحور يرتبط أكثر بجماليات تميل إلى المحاكاة والواقعية؛ حيث تجسد خشبة المسرح العالم الخارجى وتتوافق معه جوهريا.

٢ ـ محور التكثيف Condensation والإستعارة Métphore الذى يجعل العناصر تتراكم وتختلط بفضل الدلالات الحاشدة أو تصل بنا إلى مستويات أخرى بفضل الدلالات الموصلة. هذا المحور يختص بالجماليات التى تميل إلى الرمزية وعدم الواقعية؛ حيث تميل خشبة المسرح إلى الاستقلالية، وذلك بتكثيف العالم داخل إطار حقيقة جديدة منغلقة على ذاتها.

وينظر بافيز إلى نظرية الموجهات على أنها الأنسب فى وقتنا الحالى لتحليل عناصر العرض المسرحى بما تتسم به من مرونة وقدرة على إختيار العناصر الدالة وتصنيفها ومعرفة توجهاتها وإن كان هناك ميل واضح إلى عدم تغليب الجانب النظرى والانغماس فى خضم صراع النظريات واحتدام النقاش حول أنسب مناهج النقد والتحليل؛ خاصة وإن الأعمال المسرحية الحديثة تبدو مستحيلة الوصف اعتمادا على النظريات القائمة، حيث أن العرض ـ فى كل ليلة يقدم فيها يختلف عما سبقها ـ يعد حدثا فريدا، وذلك ـ كما يؤكد بافيز ـ يمثل عائقا فى سبيل تفسير العروض المسرحية، ويتحتم عندئذ الاعتماد على تضافر كافة المناهج النقدية التى صادفناها وعدم الاكتفاء بأى منها مهما بدت متنافرة. ولكن تبقى السيميولوجيا فى رأينا ودون تحيز هى الأداة القادرة على أن تصل فيما بين المناهج المختلفة وأن تجعل من مفترق طرق المناهج النقدية العديدة ملتقى لها.

من خلال ما سبق، يمكن معرفة مدى أهمية هذا الكتاب كمدخل إلى دراسة «علم العلامات» فى اللغة والمسرح، ذلك لأن

مؤلفه الباحث الجاد «عصام الدين أبو العلا» قد عالج فيه خمس قضايا ملحة وهامة بمنهج علمى دقيق وبأسلوب سهل واضح القصد.

فقدم دراسة تعنى بالفرق بين السيميولوچيا والسيميوطيقا فى الفصل الأول، من خلال بحثه «أسس العلامة اللغوية بين سوسير وبيرس»، كما بين الأسباب التى تؤدى إلى إمكانية إزدواج المدلول فى الفصل الثانى، من خلال بحثه عن «مراوغة العلامة فى اللغة والمسرح». هذا إلى جانب اختباره لإمكانات الاستفادة من نماذج التحليل السيميولوچى (عند كل من: بروب - سوريو - جريماس - وآن أوبرسفيلد) فى تحليل الفعل الدرامى. وأيضا دراسة كافة العناصر التى يتألف منها النص الدرامى من لغة وشخصيات وزمان ومكان مطبقا ذلك على مسرحية «السلطان الحائر» لتوفيق الحكيم.

الفصل الأول

أسس العلامة اللغوية
بين سوسير وبيرس

تقديم

لعل القول بأن «أى استعراض لنقد القرن العشرين لابد أن يؤخذ فى الحسبان هذا التوسع الجغرافى وما حصل من ثورة متزامنة فى المناهج»(١)، هو قول ينطلق أساسا من طبيعة الاتجاهات النقدية التى ظهرت خلال القرن العشرين. وهذا ما ينطبق ـ بشكل خاص ـ على الاتجاه النقدى المسمى بـ «علم العلامات»، إذ أن أساس هذا الاتجاه النقدى يعود إلى إنجازات كل من العالم الألسنى السويسرى ـ الذى يكتب فى اللغة الفرنسية فرديناند دى سوسير Ferdinand de Saussure (١٨٥٧ ـ ١٩١٣)، والفيلسوف الأمريكى ـ الذى يكتب فى اللغة الإنجليزية: تشارلز ساندرس بيرس Charles Sanders Peirce (١٨٣٩ ـ ١٩١٤)، وقد ظهرت انجازاتهما تلك خلال العقد الأول من القرن الماضى فى لغتين مختلفتين هما: اللغة الفرنسية، واللغة الإنجليزية.

---

(١) ويليك، رينيه: مفاهيم نقدية، ترجمة: محمد عصفور، سلسلة «عالم المعرفة» عدد (١١٠). ـ الكويت: المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، فبراير ١٩٨٧ ـ ص٤٦٦.

ومنذ خمسينيات هذا القرن، بدأ الدارسون الغربيون جد اهتمامهم بهذا الاتجاه إلا أن دراساتهم قد اتسمت بغموضها وتداخل مفاهيم ما أنتجوه من مصطلحات فنية[1]...

ولهذا نرى ضرورة دراسة أسس علم العلامات عند سوسير، وبيرس، وذلك بهدف الوصول إلى معرفة ما إذا كانت هذه الأسس تحتوى على مفاهيم أساسية متفق عليها أم لا؟ إلى جانب ما توسلا به من مصطلحات فى دراساتهما الأصلية.

ونفضل العودة إلى الدراسات الأصلية التى أنتجها كل من سوسير وبيرس، خاصة وأن أهم فصول هذه الدراسات قد نقلت مؤخرا إلى اللغة العربية. ويمكن لنا صياغة أطروحة المشكلة الأساسية لهذه الدراسة فى السؤال الآتى:

- ما هى أسس العلامة اللغوية بين كل من سوسير وبيرس؟

ولكى ندرس هذه الأسس، فإننا نقسم هذه الدراسة إلى مبحثين وخاتمة.

المبحث الأول: طبيعة العلامة اللغوية وشروطها عند سوسير.

المبحث الثانى: نموذج العلامة وأقسامها عند بيرس.

الخاتمة: أسس «علم العلامات» عند كل من سوسير وبيرس.

ويمثل المبحثان: الأول والثانى قراءة للمفاهيم الأساسية لعلم العلامات عند كل من مؤسسيه. أما الخاتمة، فتدرس ما يمكن أن

---

(١) انظر، اسلن، مارتن: مجال الدراما، ترجمة: سباعى السيد. القاهرة: إصدارات مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى، ١٩٩٢. ص١٩.

نطلق عليه أسس «علم العلامات» حيث نرصد فيها ما اتفق فيه المؤسسان من مفاهيم خاصة بهذا الاتجاه، مع الإشارة إلى مواضع الاختلاف بينهما.

المبحث الأول
طبيعة العلامة اللغوية
وشروطها عند سوسير

فى كتابه دروس فى علم اللغة العام Cours de Lingustiqe Général يضع الألسنى السويسرى الأصل «سوسير ـ Sussure » أهم الخطوات الأساسية على طريق اتجاه ألسنى جديد. وقد تم إعداد هذا الكتاب «على أساس المحاضرات التى دونها طلابه والملاحظات التى كتبها بنفسه. وكانت هذه المحاضرات قد ألقيت بين عامى ١٩٠٦ و١٩١١»(١)، وهى خطوات على طريق سرعان ما انفتح على مجالات معرفية متعددة، كالطب وعلم النفس والألسنيات وعلم الاجتماع والانثروبولوجيا .. إلخ.

لقد كان سوسير على وعى بما يمكن أن يثمر عنه هذا العمل فى الاتجاهات المعرفية المختلفة، إذ يقول: «يمكن أن نؤسس علما

---

(١) برونل، ب، وآخرون: النقد الأدبى. ترجمة: د. هدى وصفى. القاهرة: دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، ١٩٩٠ ـ ص ١٠٢.

يدرس حياة العلامات داخل الحياة الاجتماعية، فيشكل هذا العلم جزءا من علم النفس الاجتماعى وبالتالى جزءا من علم النفس العام، وسنطلق عليه اسم «علم العلامات أو السيميولوچيا Sémiologie ٠من اليونانية Sémeion - علامة) وسيمكننا علم العلامات من معرفة ماهية العلامات والقوانين المسيرة لها ..»(١).

وبهذا المدخل الأولى، يحدد مؤسس السيميولوچيا مجال هذا العلم الجديد فى غاية أساسية هى «معرفة العلامات والقوانين المسيرة لها)، وهو ما يعنى بدراسة حياة العلامات فى بيئتها الطبيعية والاصطناعية.

ويبدو أن سوسير - كأى باحث مجيد - يضع أمامه كافة الأسئلة الممكنة، التى تحدد إجاباتها الأركان المختلفة لصورة هذا العلم. ولهذا يبدأ - قبل كل شىء - بوضع تعريف محدد لمعنى اصطلاح (العلامة) وبخاصة العلامة اللغوية، بقوله: «إن العلامة اللغوية لا تقارن شيئا باسم وإنما تقرن مفهومها بصورة سمعية، والمقصود بالصورة السمعية ليس الصوت المسموع، أى الجانب المادى البحت منه، ولكنه هو (الأثر النفسى) الذى يتركه فينا، أو بعبارة أخرى التصور الذى تنقله حواسنا للصوت. وبالتالى: فالصورة

---

(١) سوسير، فردیناند: دروس فى علم اللغة العام - ترجمة: عبدالرحمن أيوب.
في: أنظمة العلامات فى اللغة والأدب والثقافة - مدخل إلي السيميوطيقا.
تحرير: سيزا قاسم. نصر حامد أبو زيد. القاهرة: شركة دارإلياس العصرية، ١٩٨٦ - ص ١٤٩.

السمعية صورة حسية، وحين نصفها بالمادية قاصدين من وراء ذلك الجانب الحسى منها، فإنما نود مقابلتها بالطرف الثانى للعلاقة الترابطية، أى المفهوم، وهو عادة من طبيعة مجردة»(١).

وبالرغم من وضوح التعبير السوسيرى للعلامة اللغوية، ألا أن إيراد مصطلحى (صورة سمعية، مفهوم) يأخذان المتعامل معهما إلى دائرة المفاهيم النقدية القديمة. ولما كان سوسير يعمد إلى فتح بوابة معرفية جديدة، فإنه سرعان ما يغير هذين المصطلحين القديمين بمصطلحين آخرين لضمان عدم إختلاط المفاهيم، وقبل هذا الإجراء الهام، يقوم بتوضيح العلاقة بين هذين المصطلحين، وذلك لأن «العنصرين (المفهوم، والصورة السمعية) مرتبطان معا ارتباطا وثيقا ويتطلب وجود الواحد وجود الثانى، فلو بحثنا عن معنى الكلمة اللاتينية (شجرة) أو الكلمة التى تشير بها اللغة اللاتينية للمفهوم (شجرة) لبدا لنا أن الارتباطات التى تقيمها اللغة بين (المفهوم) و(الصورة السمعية) تطابق الواقع، ومن ثم، فنقوم باستبعاد أى إمكانية أخرى محتملة»(٢).

وهذا يعنى أن منطق اللغة يربط بين الصورة السمعية ومفهومها الذهنى، ربطا قاطعا، فللصورة السمعية مفهومها الخاص، وهو بالضرورة - طبقا لما بينه سوسير آنفا - ما يستبعد إحتمال وجود أى مفهوم آخر. وقبل أن يضع سوسير تصوره للمنطق العام الذى

---

(١) المرجع السابق، ص ١٥٢.
(٢) المرجع السابق، ص ١٥٣.

يربط بين الصورة السمعية ومفاهيمها، يشرع فى وضع مصطلحات لا تثير اللبس مع المفاهيم النقدية القديمة، إذ «قد يتلاشى اللبس إذا اعتمدنا للمفاهيم الواردة أعلاه (علامة، مفهوم، صورة سمعية) تسميات يستدعى بعضها الآخر ولكنها تتعارض فى الوقت ذاته. فنقترح الاحتفاظ بالمصطلح (علامة) لتعيين الكل، واستبدال (المفهوم) بـ (المدلول)، و(الصورة السمعية) بـ (الدال)، وتبدو أهمية المصطلحين الآخرين (الدال والمدلول) فى إبرازهما التعارض الذى يميزهما، إما عن بعضهما البعض، أو عن الكل (العلامة) الذى ينتميان إليه. أما المصطلح (علامة) فإننا نعتمده دون استبداله بغيره، لأن اللغة الشائعة الاستعمال تفتقر إلى استعماله»(١).

وبهذا، يصل سوسير إلى تحديد ثلاثة مصطلحات أساسية فى علم العلامات، هى:

١ ـ العلامة Signe.

٢ ـ الدال Signifiant.

٣ ـ المدلول Signifie.

وتطلق العلامة ـ تبعا لما سبق ـ على الكل الذى يتكون من الدال والمدلول معا، وبهذا أيضا، يغير سوسير المصطلحين: مفهوم وصورة سمعية إلى مدلول ودال.

---

(١) المرجع السابق، ص ١٥٤.

يبحث سوسير عن طبيعة العلاقة القائمة بين الدال والمدلول، فيصل إلى أنها «رابطة اعتباطية، وبما أننا نعتبر العلامة هى المجموع الناتج عن اقتران الدال بالمدلول، فيمكننا أن نقول نتيجة لذلك: إن العلامة اللغوية اعتباطية. وحجتنا على ما سبق أن ما يفهم من /أخت / لا تربطه أية علاقة مع الأصوات المتتابعة (أ - خ - ت) التى تشكل داله، إذ بالإمكان أن يمثل / أخت / بأصوات متتابعة أخرى، ولنا ما يقيم الدليل على استنتاجنا فى التباين الصوتى بين اللغات للتعبير عن المفهوم الواحد، بل فى وجود اللغات المختلفة نفسها»(١).

وبهذا، يصل سوسير إلى أول خاصية من خصائص العلامة اللغوية، حيث أن الرابطة بين شطريها (الدال والمدلول) هى رابطة اعتباطية، إذ لايوجد منطق يربط بين أغلب الدوال ومدلولاتها. ويعنى هذا أن النظام اللغوى - من حيث مفرداتها - هو مؤسسة اجتماعية، وأن هذه الرابطة التى تربط بين الدوال والمدلولات هى ما تواضع عليه أفراد المجتمع.

وقد يبدو أن ثمة تناقضا بين فرضية سوسير بأن الدال له مدلوله الواحد الذى يربطه به دون غيره، وبين مبدأ اعتباطية العلامة اللغوية، أو ما يمكن أن نطلق عليه الرابطة الاعتباطية التى تربط بين الدال والمدلول، إذ أن الثانية مبعثها إجتماعى، حيث

---

(١) المرجع السابق، ص ١٥٤.

يتواضع المجتمع على ربط المدلولات بدوال معينة، ثم تصبح هذه الدوال مرتبطة بمدلولاتها دون غيرها.

ومن الجدير بالذكر أن رامان سلدن ينتقد سوسير فى اعتقاده الأخير بأن لكل دال مدلوله الخاص، إذ يرى سلدن أننا إذا فتحنا معجما ما فسوف «نجد فيه لكل دال مجموعة من المدلولات ولا يقتصر الأمر على ذلك، بل يتحول كل واحد من المدلولات إلى دال يمكن تتبعه - بدوره - فى مجموعة مدلولاته فى المعجم (...) وتمضى هذه العملية إلى ما لانهاية كما لو كان كل دال يتحول إلى نوع من الحرباء التى تبدل ألوانها مع كل سياق جديد»[1].

ونرى صحة رأى سوسير، إذ أن وجود أكثر من مدلول لدال واحد - كما احتج سلدن - لا ينفى أن هناك مدولا واحدا أقرب التصاقا بداله. وحجتنا فى هذا تكمن فى أن الترادف فى اللغة لا يعنى أبدا وجود مدلولات لدال واحد، أو دوال مختلفة لمدلول واحد، إذ يرى أحد الدارسين المتخصصين فى الألسنيات أنه «لا يمكن تفسير وقوع الترادف بسبب بعينه، ذلك أن ثمة أسبابا كثيرة لحدوثه، لكل منها أثره وطبيعته، وأهم سبب لوقوع الترادف هو حقيقة التطور فى الاستعمال لا التعدد فى الوضع كما ذهب كثير من اللغويين القدماء والمحدثين، كما أن للمعرب والدخيل واختلاف اللغات أثرا فى ذلك، أقل شأنا (....) وعلى هذا يمكننا القول ان

---

(١) سلدن، رامان: النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة: جابر عصفور. القاهرة: دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، د. ت. ص ١٢٧.

معظم المترادفات تفتقر إلى الأصالة(١)، كما نرى أيضا أن هناك فروقا دقيقة فى مترادفات اللغة، وقد ضاعت هذه الفروق الدقيقة بينها، حتى أوهمت بعض الدارسين بأنها متشابهات(١). فكلمة (جلس) - على سبيل المثال - لا تعنى (قعد)، إذ أن الأولى تعنى أن شخصاً ما كان نائما ثم جلس، بينما تعنى الأخيرة أن ثمة شخصا كان واقفا ثم قعد، وبمرور الزمان، نجد أن الكلمتين قد أصبحتا مترادفتين.

يتطرق سوسير - بعد ذلك - إلى الخاصية الثانية التى تتميز بها العلامة اللغوية، وهى خاصية (الطبيعة الخطية للدال)، فقد لاحظ أنه «يحدث الدال فى الزمن، وفى الزمن فحسب، لأنه من طبيعة سمعية وله خصائص يقتبسها من الزمن، فهو:

١ - يمثل بعد.

٢ - ويقاس هذا البعد من منحى واحد: المنحى الخطى»(٢).

ولعل الطبيعة الخطية للدال، تدعونا إلى وقفة تأمل، ومحاولة إعادة الربط بين اصطلاح الدال، والاصطلاح القديم (الصورة السمعية)، إذ «إن اللغة أساسا نظام سمعى، فالعلاقة بين الدال والمدلول تتكشف عبر الزمن، فبينما يستطيع التصوير أن يعرض

---

(١) حاكم مالك الزيادى: الترادف فى اللغة. سلسلة دراسات - عدد (٢٢١). بغداد: منشورات وزارة الثقافة والإعلام، ١٩٧٠ - ص ٣٠٥ - ٣٠٦.

(٢) سوسير، فرديناند: مرجع سابق، ص ١٥٦.

عناصره ويرتبها فى الوقت نفسه، يفتقر التفوه اللفظى إلى هذا النوع من التزامن، ويضطر إلى تقديم عناصره بنظام أو تسلسل معين مهم هو الآخر. وباختصار، يمكن القول إن نمط هذه العلاقة بين الدال والمدلول هى علاقة تسلسلية فى طبيعتها ـ وإن كان ذلك فى حده الأدنى»(١).

وإلى جانب ما تقدم تتضح (الطبيعة الخطية للدال) فى أمر أخر، إذ أن الدال لا يصير دالا إلا بالتعرف على مدلوله ـ كما يرى سوسير ـ وأن المدلول لا يتحدد إلا من خلال موقع الدال فى جملة غيره من الدوال، ولا يعرف موقع الدال فى جملة غيره من الدوال إلا بعد انتهاء الجملة، ولكى تنتهى الجملة اللغوية، فإنها تحتاج إلى زمن... لكى يتحقق المدلول وبالتالى تصير الصورة السمعية دالا.

ومثال ذلك: الجملة التى تقول: (ضرب عمرو زيدا) حين نسمعها عبر الزمن، فإنه تقابلنا ثلاثة دوال: دال الفعل ودال الفاعل ودال المفعول به، ولا يتحقق أى منهم إلا فى السياق الذى وضع فيه، ولا يتحقق هذا السياق إلا بالزمن.

وإذا كان سوسير قد أوضح أن اعتباطية العلامة Arbitraire du Signe والطبيعة الخطية (الزمنية) لدال هما خاصيتان من أهم خصائص العلامة اللغوية، إلا أنه يقوم بدراسة العلامة اللغوية من

(١) هوكز، ترنس: البنيوية وعلم الإشارة. ترجمة: مجيد الماشطة. بغداد: دار الشئون الثقافية العامة، ١٩٨٦ ـ ص٢٢.

زاوية أخرى، وهى ما يمكن أن نطلق عليه مبدأى (الثبات والتغير)، حيث يضعها سوسير تحت مسمى (لاتبادلية العلامة) و(تبادليتها)، إذ «أن التغيرات التى تطرأ على اللغة لا يرتبط حدوثها بتسلسل الأجيال، التى لا تتسم فى حد ذاتها بالتدرج المنتظم.. كأنها أدراج الخزانة المصفوفة الواحد فوق الثانى.. وإنما اختلافها وتداخلها واحتواء كل منها على أفراد يتفاوتون سنا، وأن تعلم اللغة الأم يتطلب بذل مجهود مكثف يجعل إدخال تغيير عام فى اللغة أمرًا مستحيلا، ونضيف أن التفكير لا يتدخل فى استعمال اللهجة، وأن الناطقين فى أغلبهم ليس لهم وعى بالقوانين اللغوية: فكيف يتسنى تغييرها وليس لهم وعى بها؟ وإذا افترضنا أن الناطقين واعون بالقوانين اللغوية، فينبغى أن نتذكر أن الحقائق اللغوية لا تثير النقد اطلاقا، لأن الشعوب عادة ما تكون راضية باللغة التى تتداولها...»(١).

وهذا يعنى أن الممارسين للغة فى الحياة العامة، إنما يتعاملون معها بوصفها إرثًا مأخوذًا عن السلف. فاللغة ـ كما سبق القول ـ هى إحدى المنظمات الاجتماعية، أو أحد المظاهر المجتمعية الهامة. وعلى هذا، يرث الفرد العلامات ونظمها: ومن الصعب بمكان أن يؤثر فرد ما فى طبيعة العلامة اللغوية ونظمها. ومجمل القول أن العلامة اللغوية ثابتة لا تتغير. ويضيف سوسير إلى ما سبق «أن الزمن يخول استمرارية اللغة، فإنه يملك مفعولا آخر يبدو فى

---

(١) سوسير، فرديناند: مرجع سابق، ص ١٥٢.

ظاهره متعارضا مع الأول ويتمثل فى أنه يغير ـ بسرعة نسبية ـ العلامات اللغوية. ولذا يمكن ـ من وجهة نظر معينة ـ أن نتكلم عن لا تبادلية العلامة اللغوية، وفى نفس الوقت عن تبادليتها...»[١].

وهذا ما قد يشير إلى إمكانية ـ وهو أمر وارد ـ حدوث عملية الإنشطار بين وجهى العلامة اللغوية (الدال/ المدلول)، فقد يتغير الدال ويبقى المدلول ثابتا، أو قد يتغير المدلول ويبقى الدال ثابتا، إذ «مهما حدثت تغيرات فى الكلمة فالذى لاشك فيه هو حدوث تحول فى العلاقة بين الدال والمدلول: لقد برزت اتفاقات جديدة بين المادة الصوتية والفكرة»[٢]. ويبرر سوسير الدافع إلى تحول العلامة اللغوية بأن «الزمن يغير كل شىء ويتعذر على اللغة أن تفلت من هذا القانون الشامل»[٣].

ولعل ما يقصده سوسير بتعبيره (الزمن) الذى يغير العلامة اللغوية مثلما «يحمل الأدب الشعبى طاقة متجددة، أى لا تثبت له صيغة محددة لذيوعه على ألسنة الجماعة»[٤]. هو ما تستحدثه العصور المتلاحقة من معارف واهتمامات وتوجهات اجتماعية، إن المعارف القديمة غير القادرة على الحياة تموت لتنهض على ركامها معارف جديدة، فالسفر بالخيل ـ على سبيل المثال ـ لامكانة له اليوم بين الأمم المتحضرة، ولذلك بقيت أسماء أنواع الخيل

---

(١) المرجع السابق، ص ١٦٠.

(٢) المرجع السابق، ص ١٦١

(٣) نفس المرجع السابق، ص ١٦٢.

(٤) عصام الدين أبو العلا: مسرح نجب سرور ـ التوظيف الدرامى لأشكال الأدب الشعبى. القاهرة: مكتبة مدبولى، ١٩٨٩، ص ١٣.

ومستلزماتها وطرق سيرها - وغيرها من الأمور التى ترتبط بها - دربا من دروب الحفائر المعجمية فى الوقت الذى فقدت فيه مصداقية أثرها النفسى على الأجيال الجديدة. ولقد أدرك المهتمون بدراسة علم الفولكلور - منذ فترة بعيدة - مدى التغير الذى يطرأ على فنون الأدب الشعبى، مثل: الأمثال الشعبية، حيث أن اقتران هذه الأمثال بصفة الشعبية يستلزم أن تكون لديها القدرة على مسيرة الحياة المجتمعية بكل متغيراتها المختلفة، من زراعية إلى صناعية، إلى تجارية... إلخ.

ولهذا، فإن العلامة اللغوية قد تتغير - شأنها شأن كل شئ - بفعل قدرة الزمن على التغيير، ولذا فهى تحاول محاولة اهتمامات الجماعة لكى تبقى حية.

ولعل الاهتمام الجمعى هو الذى يقر وجود العلامة على هذه الكيفية، أو وجودها على كيفية أخرى، أو عدم وجودها أساسا طالما أن العلامة اللغوية ما هى إلا إحدى المؤسسات الاجتماعية. ويلخص سوسير ما سبق فى: أن اللغة غير حرة لأن الزمن يسمح للقوى الاجتماعية المؤثرة فى اللغة أن تمارس تأثيرها فيها: وهذا ما أطلقنا عليه (مبدأ الاستمرارية) الذى ينفى فى حد ذاته الحرية، ولكن الاستمرارية بدورها توجب التغيير أو بعبارة أوضح: تؤدى الاستمرارية إلى تحويل العلاقات تحويلا تتفاوت أهميته..[1].

*

---

(٣) سوسير، فرديناند: مرجع سابق: ص ١٦٥.

المبحث الثانى

نموذج العلامة وأقسامها عند بيرس

لقد ذكرنا فى تقديمنا لهذه الدراسة أن كتاب سوسير (دروس فى علم اللغة العام)، كان عبارة عن سلسلة من المحاضرات التى ألقاها على طلبته فيما بين عامى ١٩٠٦ و١٩١١، ونضيف أنه «نشر بشكل ملاحظات دونها طلبته بالفرنسية فى عام ١٩١٥ بعد وفاته، وعلى الرغم من تأثيره القوى فى أوروبا، فقد عطلت الحرب العالمية الأولى الاتصالات بين اللسانيين الأوروبيين وأولئك المعروفين فى أمريكا الشمالية، واتسع الصدع بسبب الحرب العالمية الثانية، ولم تظهر ترجمة لـ (علم اللغة العام) بالإنجليزية حتى عام ١٩٥٩»(١).

وبالرغم من الخطوات الكبرى التى خطاها سوسير، إلا أن الظروف العامة قد حالت دون لقاء إنجازاته ونظيره الأمريكى

---

(١) هوكز، تونس: مرجع سابق، ص ٢٥.

تشارلز ساندرس بيرس Ch.S. Perice. لقد درس بيرس العلامة اللغوية من زوايا متعددة، وأهم هذه الزوايا تكمن فى اهتمامه الخاص بتصنيفها.

وتحت عنوان (تصنيف العلامات) يضع بيرس اصطلاح علم معرفة العلامات Semiotics لأول مرة فى اللغة الإنجليزية الحديثة، ثم يتبعه بنظريته الخاصة بهذا الفرع من أفرع المعرفة، فيوضح أولا - وقبل كل شىء - أن «العلامة أو المصورة Representamen هى شىء ما ينوب لشخص ما عن شىء ما، من وجهة ما وبصفة ما. فهى توجه لشخص ما، بمعنى أنها تخلق فى عقل ذلك الشخص علامة معادلة، أو ربما، علامة أكثر تطورا، وهذه العلامة التى تخلقها أسميها (مفسرة) Interpretant للعلامة الأولى. إن العلامة تنوب عن شىء ما، وهذا الشىء هو موضوعتها Object وهى لا تنوب عن تلك الموضوعة من كل الوجهات بل تنوب عنها بالرجوع إلى نوع من الفكرة التى سميتها سابقا (ركيزة) Ground المصورة. وهنا تأخذ (الفكرة) Idea شيئا عن المفهوم الأفلاطونى الشائع فى الكلام اليومى. وأنا أعنى بهذا: أن الفكرة مستخدمة بنفس المعنى الوارد فى تعبير: يلمس الرجل فكرة رجل آخر. أو عندما يقال: استعاد الرجل فى ذهنه ما كان يفكر فيه فى وقت سابق، أى أنه استرجع الفكرة نفسها»(١).

---

(١) بيرس، تشارلز ساندرس: تصنيف العلامات، ترجمة: فريال جبورى غزول فى: أنظمة العلامات فى اللغة والأدب والثقافة - مرجع سابق، ص ١٣٨.

نلاحظ ـ من خلال الفقرة السابقة ـ أن بيرس يربط كلا من الأشياء ومفاهيمها بواسطة عامل ربط؛ فالشىء الخارجى عنده هو الموضوع Object والمفهوم الذهنى المجرد هو العلامة المفسرة Interpretant، وعامل الربط الذى يربط بينهما هو الركيزة Ground.

وتتضح هذه البنية الثلاثية للعلامة، من خلال المحاور الأربعة التى يحددها بيرس، وهى:

١ ـ شىء ما.

٢ ـ ينوب لشخص ما.

٣ ـ عن شىء ما.

٤ ـ من وجهة ما، وبصفة ما.

وبتفسير هذه المحاور الأربعة، يبدأ بيرس فى وضع البنية الأساسية للعلامة قبل الخوض فى تصنيفها وبيان أقسامها.

ونرى أن المحور الثانى يعنى (المتلقى) الذى يلقى عليه بيرس اهتماما خاصا، بوصفه أحد عناصر العملية الخاصة بالاتصال، أو أحد عناصر بنية العلامة، إذ أنه حامل المحور الأول: المفسرة، أما المحور الرابع فهو يمثل الركيزة التى تحدد الموضوعة بوجهة نظر ما وبصفة ما.

وإلى جانب ما تقدم، يرى بيرس «أن على كل علامة أن ترتبط بموضوعة معينة، ولكن لو كان ثمة شىء يقوم بنقل معلومات، وليست له إطلاقا أية علاقة بشىء آخر أو يشير إلى شىء آخر لا

يعرفه الشخص المستقبل للمعلومات حالة استقباله لها، أدنى معرفة بطريقة مباشرة أو غير مباشرة، ويا له من نوع غريب جدا من المعلومات؛ فإن أداة هذا النوع من المعلومات لا يطلق عليه - عندنا فى هذا الكتاب - اسم العلامة»(١).

وبهذا الحسم، ينفى بيرس إمكانية وجود (مفسرة) غير مقترنة بـ (موضوعة). ولهذا، يمكن القول بأن بيرس قد نفى إمكانية وجود (العلامة) خارج نطاق بنيتها الثلاثية: (الموضوعة)، (المفسرة)، (الركيزة).

ثم يضيف إلى ما تقدم دراسة طبيعة العلاقة بين العلامة والموضوعة مرجحا أنه «قد يكون للعلامة عدد من الموضوعات وقد تكون كل موضوعة من الموضوعات شيئًا واحدًا معروفا وجوده، أوقد تكون شيئًا اعتقد الناس - قبلا - فى وجوده، أو توقعوا وجوده، أو قد تكون مجموعة من هذه الأشياء أو قد تكون صفة معروفة أو علاقة أو واقعة، إن الموضوعة الواحدة قد تكون مجموعة، أو كلا مكونًا من أجزاء، وقد يكون لها وجود من نوع خاص كأن فعلا مباحا لا يمتنع وجوده مع وجود نقيضه، وقد تكون الموضوعة شيئا ذا طبيعة عامة مرغوبة، أو مطلوبة أو توجد وجودا لازما مع بعض الشروط العامة..»(٢).

وبهذا، يوضح بيرس المجالات المختلفة التى يمكن أن تكون

---

(١) المرجع السابق، ص ١٤٠.
(٢) المرجع السابق، ص ١٤١

عليها الموضوعة، ويمكن رصد هذه المجالات على النحو التالى:

١ ـ المعارف.

٢ ـ المعتقدات.

٣ ـ الصفات.

٤ ـ العلاقات.

٥ ـ التراكيب.

وبالإضافة إلى ذلك، يوضح إمكانية احتواء العلامة الواحدة على جملة من الموضوعات.

صنف بيرس العلامات إلى ثلاثيات، بقوله «يمكن تقسيم العلامات إلى ثلاث ثلاثيات:

أولا: وفقا لماهية العلامة فى ذاتها. وذلك باعتبارها عرفا عاما.

ويمكن تقسيمها ثانيا وفقا لعلاقة العلامة بموضوعاتها فيما إذا كانت هذه العلاقة ترجع إلى الرابطة بين العلامة والمفسرة.

ويكون التقسيم الثالث وفقا لتصوير المفسرة لعلامة إما باعتبارها علامة على أمور احتمالية. أو علامة على أمور واقعية أو علامة على أمور عقلية..»(١).

---

(١) المرجع السابق، ص ١٤٠.

ونرى أن تقسيم بيرس لأصناف العلامة يعد مدخلا هاما لفهم أنواع العلامات المختلفة، وطبيعة كل منها.

ونلاحظ أن الثلاثية الأولى ترتبط بماهية العلامة من حيث هى (متفردة Sinsign) فى ذاتها، أو باعتبارها (علامة نوعية Qualisign)، أو بوصفها (علامة عرفية legisign)، فالأولى - كما يوضح بيرس - هى «الشىء الموجود أو الواقعة الفعلية التى تشكل علامة، ولا يمكنها أن تكون علامة إلا عبر نوعيتها، ولهذا فهى تتضمن علامة عرفية، أو بالأحرى علامات عرفية متعددة»(١).

أما العلامة العرفية - كما يبدو من اسمها - فهى «عرف Law يشكل علامة، وينشئ البشر هذا العرف على العموم، وكل علامة متواضع عليها عرفية (وليس العكس) وليست العلامة العرفية موضوعا واحدا بل نمطا عاما قد تواضع الناس على اعتباره دالا، وكل علامة عرفية تدل عبر حالات تطبيقها، ويمكن أن نسمى حالة التطبيق هذه بـ (نسخة مطابقة Replica) للعلامة (....) ولكن هذه العلامات العرفية ليست عادية، كما هى فى الحالات الخاصة عندما تعتبر دالة. كما أن النسخة المطابقة لا تقوم بالدلالة دون العرف الذى يؤهلها لذلك»(١).

هذا عن تصنيف بيرس للثلاثية الأولى للعلامات، أما عن الثلاثية الثانية فهى تتعلق بالعلاقة القائمة بين (المفسرة)

---

(١) المرجع السابق، ص ١٤١.

و(موضوعتها)، وبهذا التصنيف الجديد يضيف بيرس مصطلحات جديدة، هى:

١ ـ الأيقون Icon.

٢ ـ المؤشر Index.

٣ ـ والرمز Symbol.

ويعرف بيرس الأيقون، بقوله: «هو العلامة التى تشير إلى الموضوعة التى تعبر عنها، عبر الطبيعة الذاتية للعلامة فقط، وتمتلك العلامة هذه الطبيعة سواء وجدت الموضوعة أو لم توجد.. صحيح أن الأيقون لا يقوم بدوره ما لم يكن هناك موضوعة فعلا (....) وسواء كان الشىء نوعية، أو كائنا موجودا، أو عرفا، فإن هذا الشىء يكون أيقونا لشبيهه عندما يستخدم كعلامة له»(١).

ويوضح مارتن إسلن مفهوم الأيقون بمثال شارح، فيقول إن أبسط أنواع العلامة هو ذلك الذى يتم إدراكه فورا، لأنه يمثل ما يدل عليه بوساطة صورة مباشرة لذلك الشىء، لذلك يسمى بالكلمة اليونانية الدالة على (الصورة) Icon الأيقون (....) فالحمامات الصغيرة وكؤوس الخمر والأسرة فى دليل السائح والأشخاص المرسومين بجونلة أو بنطلون على أبواب دورات المياه، كلها مرسومة أو فوتوجرافية لشخصيات تخبرنا عن شكلها. إنها كلها علامات أيقونية واضحة»(٢).

---

(١) المرجع السابق، ص ١٤٢.
(٢) إسلن، مارتن: مرجع سابق، ص ٥٩.

أما (المؤشر) فيصفه بيرس بأنه «علامة تشير إلى الموضوعة التى تعبر عن تأثرها الحقيقى بتلك الموضوعة فهى لا يمكن أن تكون، إذن، العلامة النوعية لأن النوعية ماهية مستقلة عن أى شىء آخر. وبما أن المؤشر يتأثر بالموضوعة، فلابد أن يشارك الموضوعة فى نوعية ما. والمؤشر يقوم بالدلالة بصفته متأثرا بالموضوعة، فالمؤشر يتضمن، إذن، نوعا من الأيقون مع أنه أيقون من نوع خاص، فليست أوجه الشبه فقط - حتى بصفتها مولدة للعلامة - هى التى تجعل المؤشر علامة، وإنما التعديل الفعلى الصادر عن الموضوعة هو الذى يجعل من المؤشر علامة»(١).

ويشير مارتن إسلن إلى أن العلامات المؤشراتية «هى العلامات التى تشير إلى شىء ما، مثل الأسهم فى لافتات المرور أو الحركة التى أقوم بها عندما يسألنى شخص ما: أين هو؟ وأشير بأصبعى فى اتجاه الشخص المعنى»(٢).

وبهذا يتضح المعنى الذى قصده بيرس من أن المؤشر يتضمن نوعا خاصا من الأيقون، فالعلامة المؤشراتية لابد وأن ترتبط بالموضوعة مباشرة، مع تضمينها أيقونا خاصا يوضحها.

هذا عن النوعين الأولين من أنواع العلامات التى يدرجها بيرس ضمن الثلاثية الثانية، أما النوع الأخير الذى يتضمنه هذا القسم من العلامات، فيطلق عليه بيرس اسم الرمز Symbol، وهو علامة

---

(١) بيرس، تشارلز ساندرس: مرجع سابق، ص ١٤٢.

(٢) إسلن، مارتن: مرجع سابق، ص ٦٠.

تشير إلى الموضوعة التى تعبر عنه عبر عرف، غالبا ما يقترن بالأفكار العامة، التى تدفع إلى ربط الرمز بموضوعته، فالرمز، إذن، نمط عام أو عرف، أى أنه العلامة العرفية، ولهذا فهو يتصرف عبر نسخة مطابقة، وهو ليس عاما فحسب، وإنما الموضوعة التى يشير إليها تتميز بطبيعة عامة أيضا. إن العام يتحقق من خلال الحالات التى يحددها، ولهذا فلابد من وجود حالات لما يعبر عنه الرمز، ولكن علينا أن نفهم معنى (الوجود) هنا بأنه الوجود الذهنى الممكن الذى يشير إليه الرمز بشكل غير مباشر بتلك الحالات التى تعبر عنه وذلك من خلال تلك الترابطات أو من خلال عرف آخر...»[1].

ونرى أن أوضح مثال يمكن أن ينطبق على وصف بيرس لطبيعة الرمز هو (الميزان) الذى يرمز به عادة إلى (العدل)، وتكون الرابطة التى تربط بين الرمز كمفسرة والعدل كموضوعة هى مبدأ (التساوى) أو (المساواة)، حيث تشير إلى ذلك كفتا الميزان المتساويتان بوصفهما (الركيزة)، التى توضح الوجهة والصفة الرابطة بين كل من (العلامة) و(الموضوعة).

تبقى فى تصنيف بيرس لأقسام العلامات ما يطلق عليها الثلاثية الثالثة التى تبرز عملية (التصوير)، ويعنى بها الحلول محل الشىء أو النيابة عنه، بمعنى الدخول فى علاقة مع شىء آخر بحيث يعامل من قبل البعض لأغراض خاصة وكأنه الآخر. ولهذا

---

(١) بيرس، تشارلز ساندرس: مرجع سابق، ص ١٤٢.

فالناطق بلسان جهة ما، والنائب والمحامى والوكيل والمفوض (...) والمقدمة والشهادة، كلها تصور شيئا آخر بطرق مختلفة لعقول تقبلها بتلك الطريقة (...) وعندما نريد أن نميز بين ما يصور وبين فعل التصوير أو علاقة التصوير، فالأول يمكن أن يطلق عليه المصورة Representamen ويطلق على الثانى (التصوير Representation»[1].

ونلاحظ أن العلامة الأخيرة (المصورة) هى علامة مفوضة لتمثل شيئا آخر، وهى تمثل جهة مادية أو مجردة أخرى.

وبهذا، يتضح لنا التصنيف الذى أرساه بيرس للعلامة فى اللغة الإنجليزية، كما اتضحت كافة المصطلحات التى أنتجها فى سياقاتها.

*

(١) المرجع السابق، ص ١٤٣.

خاتمة

يتضح - من خلال هذه الدراسة الموجزة - أن بنية العلامة عند سوسير لا تحتوى إلا على عنصرين فقط، هما: الدال والمدلول، أما بيرس فلايغير من محتوى هذين المصطلحين، وإنما يغير فقط من لفظيهما، فيبدل الدال السوسيرية إلى الموضوعة، ويبدل المدلول إلى المفسرة، ويضيف إلى بنية العلامة عنصرا ثالثا هو الركيزة. التى يعتبرها بيرس عامل الربط بين كل من الدال والمدلول، حيث يربط هذا العنصر بينهما من وجهة ما وبصفة ما - على حد تعبير بيرس.

ونرى أن ما سبق طرحه هنا، يمثل أساس الخلاف بين كل من إنجازى سوسير، وبيرس، أما بقية نظريتهما، فيمكن القول بأنهما متتامتان و مكملتان بعضهما البعض، فبينما يشير سوسير إلى مبدأ اعتباطية العلامة اللغوية بشكل واضح، فإن بيرس يتفق معه - ضمنا - حين يعتبر أن قسما هاما من أقسام العلامات ينتمى إلى ما يسميه بـ «العرفية»، أى ما يتواضع عليه المجتمع، إذ لا

توجد روابط منطقية - فى الغالب - بين كل من الدال والمدلول، و أن ما نعتبرها روابط/ ركائز ما هى - فى حقيقة الأمر - إلا روابط اصطلاحية بما يتفق عليه وما يقره أفراد المجتمع.

أما مبدأ ثبات العلامة وتغيرها أو مبدأ لاتبادلية العلامة وتبادليتها عند سوسير، فإنها لم تجد اهتماما خاصا فى دراسة بيرس، ولذلك فهى تضيف إلى معطيات بيرس معطيات جديدة، وتحول دراسة العلامة اللغوية إلى دراسة أكثر شمولية من كونها مجرد دراسة برجماتية تنظر إلى العلامة اللغوية بوصفها واقعة فى إطار زمن ومكان محددين.

لقد أضاف تصنيف بيرس لأقسام العلامة بعدا جديدا للتعرف على أقسام العلامة اللغوية فى واقع حياتها النفعى، فيقسمها - كما عرضنا - إلى مجالات مختلفة، وذلك على النحو التالى:

١ - علامات خاصة بالمعارف.

٢ - علامة خاصة بالمعتقدات.

٣ - علامات خاصة بالصفات.

٤- علامات خاصة بالعلاقات.

٥ - علامات خاصة بالتراكيب.

ونرى أن المجالات الخمسة هذه هى أهم مجالات العلامة اللغوية، و أن بيرس يحددها ببراعة وتركيز شديدين. كما نرى أيضا أنه يمكن للعلامة أن تتواجد فى أكثر من مجال من هذه

المجالات الخمسة فى وقت واحد، ويعتبر هذا التصنيف الأولى للعلامات هاما لتحديد المجال المعرفى للعلامة، كما أن هذا التصنيف هو تصنيف عام يحتوى على كل من التصنيفين الآخرين.

أما التصنيف الثانى ـ الذى يضيفه بيرس ـ فهو تصنيف يعنى بالعلاقة القائمة بين شطرى العلامة: الدال والمدلول، خلال طبيعة الركيزة، فيقسم الركيزة /العلامة إلى ثلاثة أنواع، حيث ينتج كل نوع منها نوعا خاصا من أنواع العلامات، والأنواع هى:

١ ـ الأيقون.

٢ ـ المؤشر.

٣ ـ الرمز.

فالركيزة فى الأولى هى التماثل بين الدال والمدلول، فصورة الفتاة المرسومة على أبواب دورات المياه تعنى أنها خاصة بالسيدات، فالسيدة هنا تساوى صورتها أو تماثلها، وتمثل هذه العلاقة التماثلية ركيزة أساسية فى التعرف على هذه العلامة الأيقونية.

أما الركيزة الثانية فهى (الإحالة) إلى (المدلول) عبر (الدال)، ولهذا نرى أن كافة أدوات الإشارة والعلامات الخاصة بالطريق هى علامات مؤشراتية.

تبقى الركيزة الثالثة الخاصة بـ (الرمز) وهى (عرفية) فى أساسها، فإذا كانت ثمة علاقة منطقية بين الدال والمدلول فى كل

من العلامة الأيقونية والعلامة المؤشراتية، فإن العلامة الرمزية تعتمد أساسا على ركيزة ما، يتواضع عليها أفراد المجتمع، ويكون أساس الركيزة صفة ما، قد تكون منطقية أو غير منطقية.

ويضيف بيرس - إلى ما سبق - وجود نوع آخر من أنواع العلامات تعتمد ركيزته على معنى الإنابة أو التفويض، ويطلق عليها اسم المصورة، وهى تقوم بعمل (نائب الفاعل) فى اللغة.

وبهذا نصل إلى تحديد الأسس التى قام عليها علم العلامات، وهى أسس العلامة اللغوية عند مؤسسيها (سوسير) و(بيرس). ونقترح استبدال المفسرة عند بيرس بـ (المدلول) - كما ورد عند سوسير، واستبدال الموضوعة عند بيرس بـ (الدال) كما عند الثانى، وإضافة الركيزة التى ابتكرها بيرس حتى تكتمل بنية العلامة اللغوية.

*

قائمة بأهم المراجع

١ . إسلن، مارتن: مجال الدراما، ترجمة: سباعى السيد.

القاهرة: إصدارات مهرجان القاهرة الدولى الرابع للمسرح التجريبى، ١٩٩٢.

٢ . بيرس، تشارلز ساندرس: تصنيف العلامات.

ترجمة: فريال جبورى غزول. فى كتاب: أنظمة العلامات. فى اللغة والأدب والثقافة. مدخل إلى السيميوطيقا.

تحرير: سيزا قاسم، نصر حامد أبو زيد.

القاهرة: شركة إلياس العصرية، ١٩٨٦.

٣ . سوسير، فرديناند: دروس فى علم اللغة العام.

ترجمة: عبدالرحمن أيوب.

فى كتاب: أنظمة العلامات فى اللغة والأدب والثقافة.

تحرير: سيزا قاسم، نصر حامد أبو زيد.

القاهرة: شركة إلياس العصرية، ١٩٨٦.

٤ ـ سلدن، رامان: النظرية الأدبية المعاصرة.
ترجمة: جابر عصفور.
القاهرة: دار الفكر للدراسات والتوزيع، د.ت.
٥ ـ هوكز، ترنس: البنيوية وعلم الإشارة.
ترجمة: مجيد الماشطة.
بغداد: دار الشئون الثقافية العامة، ١٩٨٦.

الفصل الثانى

مراوغة العلامة فى اللغة والمسرح

تقديم

لاشك من استفادة الدراسات المسرحية ببعض الإنجازات التى توصل إليها باحثو السيميولوجيا، حيث يحاولون دائما دراسة المناخ الذى تحيا فيه العلامة اللغوية بشكل عام والفنية بشكل خاص.

ولعل اصطلاح العلامة قد فجر ـ ولا يزال ـ قضايا عدة، منذ الدراسات الأولى التى وضعها مؤسسا الاتجاه المعروف باسم السيميولوچيا أو السيميوطيقا حتى كتابات رولان بارت المختلفة.

ومن أهم هذه القضايا، طبيعة العلاقة القائمة بين شطرى العلامة اللغوية (الدال والمدلول)، إذ أن طبيعة هذه العلاقة تقوم ـ أساسا ـ على العرف وعلى ما يتواضع عليه أفراد المجتمع، ولما كان المجتمع ـ أى مجتمع ـ فى تغير مستمر من حيث الاهتمامات الثقافية، فإن اللغة ـ بالضرورة ـ سوف تتغير من فترة إلى أخرى.

من هنا نلاحظ أن التغير الذى يطرأ على العلامة اللغوية يجعل من هذه العلامة كائنا مراوغا فى بعض الأحيان، ولذلك نرى أن

هناك مظاهر مختلفة وأسبابا منطقية لمراوغة العلامة اللغوية فى بيئتها الطبيعية.

فإذا كانت اللغة ـ المتعامل بها فى الحياة اليومية ـ تتصف أحيانا بمبدأ المراوغة، فما بالنا بالعلامة المسرحية! خاصة وأن العلامة الفنية بوجه عام ـ كما يرى الشكليون الروس ـ تتصف بأنها علامة مصطنعة، ومنحرفة عن العلامة اللغوية التى تحيا بين الناس. وإذا كان مبدأ الإنحراف / المراوغة قد نال من اللغة الطبيعية، فكيف سيكون حال العلامة الفنية/ المصنوعة/ المبتكرة؟

يمثل هذا السؤال إشكالية هذه الدراسة، ونرى أنه يمكن الإجابة عليه من خلال تقسيم هذه الدراسة إلى مبحثين رئيسيين:

الأول: يبحث مبدأ مراوغة العلامة اللغوية. كيفيته، أسسه، ومظاهره.

والثانى: يبحث مبدأ هذه المراوغة على خشبة المسرح وإمكانية إغلاق شطرى العلامة (الدال/ المدلول) لتصبح علامة متحكما فيها.

ونقسم المبحث الأول إلى ثلاث نقاط، هى:

١ـ أسس العلامة اللغوية.

٢ ـ مراوغة العلامة اللغوية.

٣ ـ انشطار العلامة.. أساس المراوغة.

أما المبحث الثانى، فنقسمه إلى أربع نقاط، هى:

١ ـ العلامة بين نصين.

٢ ـ خصوصية العلامة الفنية.

٣ ـ مراوغة العلامة فى المسرح.

٤ ـ الأنظمة... الإمساك بالعلامة.

المبحث الأول
مراوغة العلامة اللغوية

أسس العلامة اللغوية:

لعل أهم دراستين تناولتا موضوع أسس العلامة اللغوية تتمثلان فى دراسة الفيلسوف الأمريكى ـ الذى يكتب فى اللغة الإنجليزية ـ تشارلز ساندرس بيرس CH. S. Peirce (١٨٣٩ ـ ١٩١٤) المسماة «تصنيف العلامات»، ودراسة اللغوى السويسرى ـ الذى يكتب فى الفرنسية ـ فرديناند دى سوسير F.de Saussure (١٨٥٧ ـ ١٩١٣) المسماة دروس فى علم اللغة العام Cours de Linguistique.

ولقد أكدت معظم الدراسات على أن «كتاب سوسير (...) كان عبارة عن سلسلة من المحاضرات التى ألقاها على طلبته فيما بين عامى ١٩٠٦ و١٩١١، ونضيف أنه نشر بشكل ملاحظات دونها طلبته بالفرنسية فى عام ١٩١٥ بعد وفاته، وعلى الرغم من تأثيره القوى فى أوروبا، فقد عطلت الحرب العالمية الأولى الاتصالات

بين اللسانيين الأوربيين وأولئك المعروفين فى أمريكا الشمالية، واتسع الصدع بسبب الحرب العالمية الثانية ولم تظهر ترجمة لعلم اللغة العام بالإنجليزية حتى عام ١٩٥٩.»[١].

تتشكل بنية العلامة اللغوية عند بيرس من ثلاثة عناصر، هى:

١ - الموضوعة Object.

٢ - المفسرة Interpretant.

٣ - الركيزة Ground[٢].

إن بيرس يربط بين كل من: الأشياء ومفاهيمها بواسطة عامل ربط، فالشئ الخارجى عنده هو الموضوعة، والمفهوم أو المعنى هو العلامة المفسرة، وعامل الربط بينهما هو الركيزة.. وتمثل الركيزة صفة ما أو وجهة ما تربط بين كل من الموضوعة ومفسرتها. وتعتبر هذه الركيزة إحدى الإضافات الهامة التى أضافها بيرس إلى بنية العلامة عند سوسير، حيث انتهى سوسير إلى أن «الكلمات ليست رموزا تتجاوب مع ما تشير إليه (....) بل علامات Signe مركبة من طرفين متصلين (اتصال وجهى الورقة الواحدة). أما الطرف الأول فهو إشارة - مكتوبة أو منطوقة - هى الدال Signifiant والطرف الثانى هو المدلول Signifie أو المفهوم

---

(١) هوكز، ترنس: البنيوية وعلم الإشارة، ترجمة: مجيد الماشطة. بغداد: دار الشئون الثقافية العامة، ١٩٨٦ - ص ٢٥.

(٢) انظر - بيرس، تشارلز ساندرس: تصنيف العلامات، ترجمة: فريال غزول. فى: أنظمة العلامات فى اللغة والأدب والثقافة - مدخل إلى السيميوطيقا. تحرير: سيزا قاسم، نصر حامد أبو زيد: القاهرة: شركة دار إلياس العصرية ١٩٨٦ - ص ١٢٨.

الذى نعقله من هذه الإشارة، ويمكن تمثيل الفكرة التى يرفضها سوسير على النحو التالى: الرمز = الشىء. وذلك فى مقابل الفكرة التى يؤكدها، وهى:

$$\text{العلامة} = \frac{\text{دال}^{(1)}}{\text{مدلول}}$$

وبهذه الإضافة التى أضافها بيرس إلى بنية العلامات اللغوية عند سوسير، يمكن القول بأن بنية العلامة اللغوية تتكون من ثلاثة عناصر هى: الدال، المدلول، الركيزة.

مراوغة العلامة اللغوية:

ولقد أثار سوسير قضية هامة بتحديده لطبيعة العلامة اللغوية، وللرابطة التى تربط بين كل من: الدال/ المدلول، إذ يرى أنها «رابطة اعتباطية. ربما أننا نعتبر العلامة هى مجموع الناتج عن اقتران الدال بالمدلول فيمكننا أن نقول نتيجة لذلك إن العلامة اللغوية اعتباطية. وحجتنا على ما سبق أن ما يفهم من/ أخت/ لا تربطه أية علاقة مع الأصوات المتتابعة (أ ـ خ ـ ت) التى تشكل داله، إذ بالإمكان أن يمثل / أخت/ بأصوات متتابعة أخرى، ولنا

---

(١) سلدن، رامان: النظرية الأدبية المعاصرة. ترجمة: جابر عصفور. القاهرة: دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، ١٩٩٠ ـ ص ٩٣/٩٤.

(٢) سوسير، فرديناند: دروس فى علم اللغة العام. ترجمة: عبدالرحمن أيوب. فى «أنظمة العلامات فى اللغة والأدب والثقافة ـ مدخل إلى السيميوطيقا». مرجع سابق ـ ص ١٥٤.

مـايقـيم الدليل علـى استنتاجنا فى التبـاين الصـوتى بين اللغات للتعبير عن المفهوم الواحد ...(٢). كما يشير سوسير إلى أنه «لا ينبغى أن توحى (الاعتباطية) بأن الدال يوجد بمحض اختيار الناطق(...) (إن الفرد غير قادر على إدخال أى تغيير على العلامة إذا استوعبتها مجموعة لغوية)، ويقصد مما سبق أن الدال لا يتحكم فى اختياره دافع معين، أى أن اختياره اعتباطى بالنسبة للمدلول، وبعبارة أخرى لا تقرن الدال بالمدلول أية قرينة طبيعية فى الواقع»(١).

وتمثل كلمة (الجماعة) عند سوسير قضية ثانية، وهى مرتبطة بقضية اعتباطية العلامة اللغوية، وتتمثل هذه القضية فى أن لغة مثل اللغة العربية لم تكن يوما ذات لسان واحد، بل إن ثمة عددا غير قليل من الألسن الناطقة باللغة العربية، وهو ما ينطبق أيضا على أهل الجزيرة نفسها، حيث تتقسم لغتها - قبل صدور الإسلام - إلى لغة أهل الحجاز، ولغة أهل تميم.. إلخ.

ونعتقد فى أن لغة القرآن - عند نزوله مع صدر الإسلام - قد صارت اللغة العربية المثالية، التى حذا حذوها العرب القدامى فى مختلف ألسنهم، واللغة العربية اليوم - فى حقيقة الأمر - ليست لونا واحدا من اللغة، إذ توجد اللغة العربية الفصحى - لغة الأدب والدراسات الأدبية والدينية - واللغة التى لحنت عن اللغة العربية الفصحى، وصارت لها ألفاظها وتراكيبها (الدارجة).

---

(١) المرجع السابق، ص ١٥٥.

وقد يعترض البعض على تعبير (اللغة العربية الدارجة)، ويمكن الرد على هذا الاعتراض بحقيقة أن مجرد قول (لغة عربية فصحى)، يعنى ضمناً أن ثمة (لغة عربية غير فصحى)، وهى غالبا اللغة الدارجة.

وتمثل اللغة العربية (الدارجة) ـ كمثال حى ـ قضية هامة توضح قضية مجتمعية اللغة عند سوسير، وتتمثل هذه القضية فى نقطتين أساسيتين:

أولا: أنه لا يوجد باللغة العربية الدارجة ـ فى مصر ـ نموذج لغوى (لفظى وقواعدى) واحد، إذ أن المجتمع المصرى هو محصلة لمناطق مختلفة ومتباينة من حيث الظروف المعيشية والعادات والتقاليد والسلوك، وقد انعكس كل ذلك على طابع اللغة: فهناك لغة أهل شمال الدلتا، ولغة أهل القاهرة،ولغة أهل الصعيد، ولغة أهل سيناء، ولغة أهل النوبة. وهى جميعها تختلف نطقا (دالا) ومفهوما (مدلولا). ولقد أكدت بعض الدراسات كيف أن القوميات الواحدة تشتمل على أكثر من لغة(١).

ثانيا: أنه لا يوجد باللغة العربية الدارجة لسان واحد، إذ أن المجتمع المصرى ـ مثلا ـ هو محصلة مجموعة من الفئات المهنية المختلفة: الصناعية والزراعية والتجارية والسياسية.. إلخ، كما أن أنماط التعليم المختلفة تساعد على نفس تأكيد هذا الاستنتاج، إذ

---

(١) انظر على سبيل المثال ـ د. إبراهيم أنيس: من أسرار اللغة. القاهرة: المطبعة الفنية الحديثة، ١٩٧٢ ـ ص٣٦.

تتحول المصطلحات المهنية المختلفة إلى دوال يومية يستخدمها الفرد مع أبناء مهنته، كما تغلب على ذويه نفس المسألة.

وهذا ما يشعر الفرد بالغربة عند تواجده فى وسط ثقافى غير وسطه، ولعل البعض يرى أن فيما سبق بعض الشطط، ولكن الملاحظة أثبتت لنا أنه يصعب التفاهم بين قاهرى ونوبى، أو بين سيناوى وقاهرى.. إلخ، كما أن وجود أحد المهندسين فى قسم من أقسام كلية الطب، سوف يشعره بأن بعض ما يقال حوله مجرد ألغاز، كما أن الفرد يجد صعوبة بالغة فى التخلص من إرثه الثقافى فى التعامل مع فرد آخر حظى بنصيب متواضع من التعليم.

وخلاصة القول: نرى أن ما اصطلح عليه المجتمع من دوال/ مدلولات (علامات) إنما لا ينطبق - فى بعض الأحيان - على المجتمع ككل (مصر)، وإنما ينطبق على جغرافيا أقل مساحة (الدلتا - الصعيد - سيناء.. إلخ)، وبهذا، تصبح مقولة سوسير عن اعتباطية العلامة اللغوية أخطر المقولات التى تودى بنا إلى القول بأن هذه الاعتباطية ذات اللامنطق قد خلفت من ورائها مشكلة إمكانية مراوغة العلامة اللغوية، التى لا تفهم فى ذاتها، ولا من السياق الذى وضعت فيه، وإنما تبقى عرضة لوجهات النظر، ولا أدل على ذلك من وجود علمى التفسير والتأويل.

---

(١) سلدن، رامان: النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة: جابر عصفور. القاهرة: دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، د. ت. ص ١٢٧.

ويمكن لنا أن نسوق مثالا بسيطا، كثيرا ما سمعناه وقرأناه، فالقول (ضرب زيد عمرا) قول بسيط، ولكن دعنا نتأمل هذه المقولة جيدا:

إن هذه الجملة تبدو تقليدية ومألوفة، ولكن يمكن القول بأنها تحتوى على ثلاث علامات رأسية هى:

١ ـ عملية الضرب فى فعل الماضى.

٢ـ زيد بوصفه فاعل الضرب.

٣ ـ عمر بوصفه المضروب.

أما العلامة الأفقية (السياقية/ الكلية)، فهى من النوع المراوغ؛ ذلك لأن المفهوم والمقصود إما أن يكون فعل الضرب غير معقول لأن زيدا أصغر سنا وجسما من عمرو، أو أن يكون كل من عمرو وزيد صديقين، ويتعجب المتكلم من أن أحدهما اعتدى على الآخر بالضرب، أو أن يكون زيد من النوع الهادئ الرزين حيث لا تملكه صفاته هذه من الاعتداء على أحد، أو أن تكون واقعة ضرب عادية وقعت بين فردين.

إن المفهوم الحقيقى المقصود من هذه العلامة الكلية يرتبط بمعرفة المتلقى لكل من الشخصين (زيد، عمرو). ولهذا تضحى هذه العلامة الكلية من النوع المراوغ الذى لا يبين مفهومه بسهولة لمتلق غير مستهدف.

وكذلك الحال، إذا تأملنا قولا دارجا مثل: «خطف له ركعتين» فى سياق حديث ما، وهو تعبير شائع فى أغلب المحافظات

المصرية، ومع ذلك، يفشل محلل لغة - متخصص فى اللغة العربية وآدابها - فى فهم مدلولها كعلامة كلية.

ونلحظ أن التعبير الأخير يتكون من ألفاظ عربية فصحى، وكذلك تركيب الجملة: التى تتكون من فعل ماض وجار ومجرور ومفعول به منصوب بالياء، ولكنها - بوصفها تعبيرا دارجا - لا تعطى المفهوم الكلى المقصود لمن لا يعرفه، فللدال هنا مدلول فى اللغة العربية الدارجة، بينما يفتقد هذا الدال إلى مدلوله الحقيقى من حيث كونه دالا عربيا فصيحا.

انشطار العلامة.. أساس المراوغة:

إلى جانب ما تقدم، نرى أن الظروف الإنسانية المختلفة فى بيئة ما وزمان ما، هى التى تحدد العلاقة القائمة بين كل من الدوال والمدلولات فى اللغة. فكلمة (أجنبى) - على سبيل المثال - كانت تعنى قبل ثورة يوليو ١٩٥٢ فى مصر مفهوم الإحتلال أو الاستعمار. أما اليوم فقد تجردت الكلمة من ظروفها القديمة كما تجردت من أثرها النفسى المؤلم، وصارت تعنى كل ما هو غير عربى. لقد تغيرت الظروف التى أدت إلى طبع هذا الأثر النفسى، وطالما أن الكلمة/ الدال أصبحت فى مناخ جديد، فإن الأثر النفسى المصاحب للمفهوم سوف يتغير دون شك. ولهذا نختلف مع سوسير الذى يرى أن المدلول هو نفسه الأثر النفسى[1] إذ أن الأثر النفسى مرده - غالبا - بعض المتغيرات المجتمعية، فإذا زالت هذه المتغيرات، زال الأثر النفسى وبقى المفهوم الذهنى المجرد قائما.

---

(١) انظر - سوسير، فرديناند: مرجع سابق، ص ١٤٨.

ولكن بمرور الوقت، ووضع الكلمات ـ الفصحى أو الدارجة ـ فى استعمالات مختلفة، فإن المدلول يتغير ـ فى الغالب ـ من سياق إلى غيره من السياقات الأخرى، وهو الذى يؤدى فى نهاية الأمر إلى وجود أكثر من مدلول للدال الواحد، أو أكثر من دال للمدلول الواحد، وهو ما يطلق عليه اللغويون أسم (الترادف).

ويذكر عالم اللغة ullmann أن الأسباب التى تؤدى إلى تغير مدلولات الدوال كثيرة جدا، وهى عملية صعبة ومعقدة، ولكن المجالات الأساسية التى تحصر هذه الأسباب تنحصر فى أسباب: لغوية وتاريخية واجتماعية ونفسية وفى التأثير الأجنبى، وفى الحاجة الماسة إلى إيراد أسماء جديدة تواكب متطلبات العصر[1].

ولقد يعاب على بعض اللغويين العرب أنهم ينسون حقيقة حياة العلامة اللغوية، بما تنطوى عليه هذه الحياة من موت مفردات لفظية وأخرى تعبيرية، ويقصرون اللغة ـ مثلهم مثل سوسير ـ على لغة اللسان، فهى عند سوسير[2] لغة المعاجم وصفوة المتخصصين فيها، وعند العرب لغة الشعر العربى القديم، يقول المستشرق الألمانى برجشتراسر: «إن الذى منع علماء الشرق ـ مع بذل الجهد العجيب فى درس اللغة العربية من جهة الصرف والنحو ومن جهة المفردات ـ من الاعتناء الكافى بالكشف عن تطور اللغة بعد الإسلام سببان، مرتبط أحدهما بالآخر:

---

(1) CF. Ullmann. Stephen: Semantics- An Introduction to the Science of meaning. Oxford: Oxford University press, 1965. 111 ed. pp. 197-210.

(٢) انظر ـ سوسير، فرديناند: مرجع سابق ص: ١٤٦ـ ١٤٨.

أولهـمـا: مداومتهم على السؤال عن الجائز فى اللغة وضده، وعلى المنع عن كثير من العبارات، وهذا وإن كان واجبا نافعا فهو عمل المعلم لا العالم، فالعالم يبحث عما يكون فى الحقيقة لا عما كان ينبغى أن يكون، والمعلم لا يظن أن تعليمه أقوى من الحياة، فإن نسى هذه النصيحة واجتهد أن يقهر حياة اللغة، ويعوقها، جازته وغفلت عن تعليمه، فيتسع إذن الشق الحاجز بين اللغة الحقيقية الحية وما يعلمه النحويون، كما نشاهد ذلك فى تاريخ اللغة العربية.

ثانيـهـمـا: اعتقاد علماء الشرق أن أكمل ما كانت عليه اللغة العربية وأتقنه وأحسنه ما يوجد فى الشعر القديم، وهذا حكم غير علمى(١).

ولعل هذا اللوم، يشير إلى حقيقة التطور التقنى للغة، من ناحية دوالها ومدلولاتها (المفردات، والصرف) ومن ناحية التراكيب (قواعد النحو)، وهذا ما يفضى بنا إلى القول بأن انشطار العلامة اللغوية أمر حتمى لاشك فيه وأن الفترات الانتقالية للغة فى عصر ما يكثر فيها هذا الانشطار العنيف الذى يفصل بين الدوال والمدلولات، ثم يفضى آخر الأمر إلى إدراك ظاهرة الترادف، وشيوعها.

---

(١) برجشتراسر: التطور النحوي للغة العربية.
القاهرة: مطبعة السماح، ١٩٢٩ . ص ١٣٧، ١٣٨.

ومن خلال قراءة تاريخ اللغات البشرية، يمكن القول بأن الأمر لا يقف عند حدوث موت بعض المفردات على حساب ميلاد مفردات جديدة، أو موت بعض التراكيب على حساب ميلاد تراكيب مستحدثة، وإنما يبلغ الأمر موت لغة كاملة، (من حيث مفرداتها وتراكيبها)، كموت اللغات المصرية القديمة الثلاث، وموت اللغة المسمارية فى الشام، وموت اللغتين الهلينيكية (اليونانية القديمة) واللاتينية فى أوروبا.

*

المبحث الثاني

مراوغة العلامة المسرحية

العلامة بين نصين:

تثير كلمة نص text جملة من التحفظات لدى دارسى السيميولوچيا، فيرى البعض أن هناك نصين على خشبة المسرح فى وقت واحد، هما النص الدرامى والنص المسرحى[1]، ويختلف الدارسون فيما بينهم حول حقيقة العلاقة التى تربط بين النصين، فيذكر بافيز - على سبيل المثال - أنه لم تتضح هذه العلاقة، لأن العمل يستمر فى إطار كل من سيميولوچيا للنص وسيميولوجيا للعرض، دون أن تزعج نفسها بمقارنة نتائج التناولين، ففى الغالب ظلت السيميولوجيا النصية مضمونا لإنقاذ النص من أن يعتبر جزءا مركزيا وثابتا فى العرض النهائى، أو من الناحية الأخرى ظل النص

(1) Q V. Elam, Keir: The Semiotics of theatre and Drama. New Yourk: Methuen & Co, Ltd, 1980. p.208.

يبتذل ويتفتت إلى منظومة بين عدة منظومات ، دون أى اعتبار لوضعه المتميز فى تكوين المعنى، ولقد مرت العلاقة بين النص والعرض فى صمت. وهكذا تظهر الاكتشافات المذهلة عندما تتم مقارنة التناولين السيميولوجيين. أو على الأقل يتم تبسيطها على نحو سطحى للغاية»(١).

ونميل إلى الرأى الذى يرى أن النص الدرامى لا حياة له إلا على خشبة المسرح، وذلك لثلاثة أسباب:

أولا: إن النص الدرامى لا يتحقق إلا بتجسيده على خشبة المسرح.

ثانيا: إن الحوار المسرحى يقع فى أماكن محددة يجسدها العرض.

ثالثا: إن حركة الممثل تمثل لغة أكثر كفاءة من إرشادة المؤلف(٢).

وهذا الرأى عينه ما يحبذه بافيز، حيث يرى أن «اللجوء إلى نص العرض Spectacle Text، وهو نوع من التدوين، حيث تتم صياغة جميع المنظومات المشهدية للعرض فى الزمن والفراغ، هو أمر يبدو مفضلا، فمن الممكن أن نستعرض التناقض بين المنظومات، وأحد هذه التناقضات الأساسية الشائعة، هو التناقض بين الممثل

---

(١) بافيز، باتريس: لغات خشبة المسرح: ترجمة: أحمد عبدالفتاح. القاهرة: إصدارات مهرجان القاهرة الدولى الرابع للمسرح التجريبى، ١٩٩٢. ص١٩.

(2) Q.V. Elam, Leir, Loc. Cit.

كجسم مادى مرئى ومجسد، والنص كمنظومة رمزية تحتاج توسيط الإخراج الذهنى للعرض، وقد أوضح (فيلتروسكى) أن التوتر الجدلى بين النص الدرامى والممثل يقوم أساسا على الحقيقة القائلة بأن المكونات الصوتية للعلامة اللغوية هى جزء مكمل لمصادر الصوت التى يعتمد عليها الممثل»[1].

ونرى أنه إذا كان النص الدرامى يحتوى على تصور إخراجى ما تضمن فيه . إذا كان الكاتب يفترض بالضرورة نموذجا ما من نماذج التجسد . فإن العرض هو جماع تفاصيل التصور الفنى النهائى، وإلى جانب ذلك، نلاحظ أن التعتيم فى هذا الموضوع سوف يفضى إلى نتائج غير مرضية، ذلك لأن ثمة نصوصا . وهى الغالبة . كتبها أصحابها خصيصا للمسرح، وفيها تضحى أغلب العلامات المسرحية موضع القول لاموضع الفعل، أما تلك المسرحيات التى يكتبها أصحابها للقراءة بخاصة فإنه من الخطر أن نعتبرها مشروعا للعرض، إذ أنها عمل مكتمل لا نقيصة فيه.

ونلاحظ أن ثمة فجوة بين النص الدرامى . الذى قصد به مؤلفه إلى العرض على خشبة المسرح . وبين تمثله فى عرض فعلى، ويمكن أن تكون هذه الفجوة مبالغا فيها إلى القدر الذى نشعر معه أننا إزاء عملين منفصلين. ولهذا نقترح أن لا نتعامل مع العرض المسرحى بوصفه تجسيدا لنص ما؛ فالنص الدرامى هو أحد

(١) بافيز، باتريس: مرجع سابق، ص ٢٠.

عناصر العرض، وهو أشبه بالخطة العامة التى تحتاج لتفصيلات تحول كل ما هو موجود إلى شىء مرئى/ مسموع موجود بالفعل، وبذلك فإن العرض المسرحى هو موضوع دراسة العلامات المسرحية الشاملة.

خصوصية العلامة الفنية:

لقد أدرك الشكليون الروس حقيقة هامة مؤداها أن هناك شيئا أو خاصية ما تجعل من الأدب أدبا، ولقد «أدى تركيز الشكليين على التقنية إلى تناول الأدب على أنه استخدام خاص للغة، يحقق تميزه بالإنحراف عن اللغة العملية وتشويهها، فاللغة العملية تستخدم استخداما يرتبط بأفعال التوصيل، أما اللغة الأدبية فليس لها أية وظيفة عملية، وإنما تجعلنا نرى بطريقة مختلفة فحسب»(١).

ولقد أدرك (شخلوفسكى) - بعد أن درس خصوصية الشعر بوصفه منتجا أدبيا - أن «الوظيفة الرئيسية للفن الشعرى مناهضة عملية التعويد التى تشجعها رتابة الصيغ اليومية للإدراك. إننا نتوقف بكل يسر وسهولة عن رؤية العالم الذى نعيش فيه ونفقد الإحساس بسماته المميزة، ويهدف الشعر إلى أن يقلب العملية وأن يجعل ما هو مألوف لا مألوفا، وأن (يشوه) - على نحو خلاق - ما هو اعتيادى طبيعى، وأن يغرس فينا بالتالى رؤية طرية طفلية جديدة. بهذا يهدف الشاعر إلى تحريك الاستجابات المألوفة وإلى توليد

---

(١) سلدن، رامان: مرجع سابق، ص ٢٥.

إحساس عميق، أى إلى إعادة بناء إدراكنا الاعتيادى للواقع، لكى ننتهى إلى (رؤية) العالم بدلا من مجرد التعرف عليه على نحو لا مبال... أو على الأقل لكى ننتهى بتصوير واقع جديد ليحل محل الواقع (....) الذى ورثناه واعتدنا عليه...»[١].

إننا نتفق مع مقولة الشكليين الأساسية هذه فى أن اللغة الأدبية هى لغة خاصة منتقاة، ومبتكرة، وهى لغة مشوهة أو منجرفة عن اللغة العملية. إن طبيعة العلاقة الترابطية والاعتباطية بين الدال والمدلول فى العلاقة اللغوية العملية، يتم تدميرها جزئيا أو كليا بالاعتماد الكامل على ما تتضمنه الركيزة من إمكانات، فالتعبير الذى سقناه من قبل (خطف له ركعتين) هو تعبير أدبى بالرغم من شيوعه على الألسن العامة، فعلامة (خطف) تثير ثلاثة أشياء:

١ ـ الدال (خـ ـ ط ـ ف).

٢ ـ المدلول: معنى الاستلاب/ من... إلى ـ فى الماضى.

٣ ـ الركيزة: الغفلة من المخطوف ـ السرعة فى الأداء، حيث أن إيقاع العلامة: الدال/ المدلول يشير دائما إلى سرعة الأداء، ويمكن أن يعبر عنها بثلاث حركات لاساكن فيها.

تستفيد الخبرة الشعبية بهذه الركيزة/ سرعة الأداء فى عملية الركوع/ الصلاة، ويربط هنا بين العلامتين: (خطف) و(ركعتين) ـ عامل الحركة الذى يعتبر هنا الركيزة أو عامل الربط بين هاتين العلامتين؛ فالحركة السريعة فى الفعل الخطف = الحركة السريعة فى أداء

(١) هوكز، ترنس: مرجع سابق، ص ٥٨.

الركعتين، وتكون الركيزة الأخيرة هى العامل الأساسى لتحديد المدلول الكلى لعلامة الجملة، وذلك يدل على أن هذا الشخص/ الفاعل الغائب قد أدى ركعتين سريعا وهو لا يليق وهيئة المصلى.

وبتبنينا لمقولة الشكليين - السالفة الذكر - فإن مثل هذا التعبير يعد تعبيرا دارجا رتيبا، وعلى الأديب/ الفنان أن ينشىء علامة (جزئية أوكلية) مبتكرة، وهو الأمر الذى نراه عملية دائمة وتغيير العلاقة القائمة بين الدال والمدلول فى العلامة اللغوية بفضل خصائص الركيزة المحتملة لكى يصح القول على العلامة إنها علامة فنية.

وبهذا نخلص إلى أن الخاصية الأولى للعلامة اللغوية الفنية هى خاصية تجديد العلاقة بين عناصر العلامة المعمول بها، وهو الأمر الذى نجد فيه أحد الأسس التى تقوم عليها سمة المراوغة للعلامة؛ ذلك لأن العلامة الفنية هى علامة مبتكرة، وهو ما ينفى - ضمنا - احتمالية وجود اتفاق بين الفنان وجمهوره.

لذلك، ولضرورة فهم الخطاب الفنى من الفنان إلى المجتمع، فإن الخطاب الفنى نفسه يمكن أن يشتمل على ما يلى:

١ - وجود ركائز منطقية فى العلامة الصغرى، وهى الركيزة التى تربط بين الدال المعروف والمدلول بشكل مبتكر.

٢ - وجود ركائز منطقية فى العلامة الكلية - الجملة/ الفقرة - بين الدال (مجموع العلامات الصغرى) والمدلول المستحدث. ويمكن القول بأن هذا النوع من الركائز يمكن أن يطلق عليه الركيزة السياقية المنطقية.

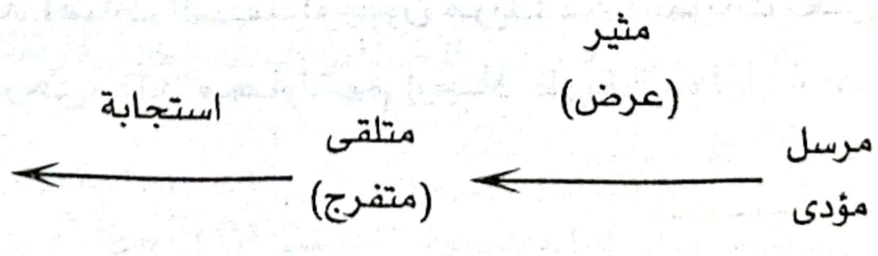
ومن خلال هذين السببين، يكون الخطاب الفنى خطابا يحمل فى طياته العرف الجديد القابل للاستيعاب والفهم، وإذا انتقلت العلامات الصغرى الجديدة والعلامات الكبرى المستحدثة من محيط ما هو أدبى إلى محيط ما هو مألوف، يكون على المبدع ـ حينئذ ـ ابتكار علامات جديدة حتى يتصف عمله بأنه فنى.

ولقد لاحظنا أن المفردات الفصحى وصرفها ونحوها لا تنشىء أدبا لمحك الفصاحة، وإنما ـ وهذا ينطبق على اللغة الدراجة ـ لأن العلامات ذاتها (الصغرى والكلية) تتسم بالابتكار، وعلى هذا يوجد نوعان من النثر (الذى يخرج عن كونه شعرا فنيا متفقا عليه):

أولهما: النثر الفنى الذى يتصف بما ذكرناه.

والآخر: النثر غير الفنى الذى لا يحتوى على سمة الابتكار فى تعبير العلامة، والاعتماد على ما أفرزه المجتمع من علامات واتفق على علاقة دوالها بمدلولاتها.

مراوغة العلامة فى المسرح:



إذا نظرنا إلى النموذج[1] السابق سنجد أن العرض يحمل - كخطاب فنى - مثيرا ما، وهو مثير متعمد لأداء استجابة ما لدى المتفرج.

وننوه هنا إلى حقيقة هامة من حقائق الفن المسرحى، وهى الحقيقة التى شغلت بال الدارسين الموضوعيين منذ الرعيل الأول من الشكلانيين حتى باتريس بافيز، وهى حقيقة أن الفن المسرحى فن جامع لعدد غير قليل - وغير متماثل أيضا - من الأنظمة العلاماتية المختلفة، ففيه العلامات اللغوية الكلامية وهو نظام يخضع لسيميولوجيا اللغة، كما أن فيه أيضا نظام التعبير الإيمائى Mime، ونظام التعبير الحركى Mise- en scene ونظام الملابس، ونظام الإضاءة، ونظام الموسيقى، ونظام المؤثرات الصوتية... الخ.

ولقد أحدث تعدد النظم العلاماتية تخبطا لدى الدراسات السيميولوجية الحديثة. ونرد هذا التخبط إلى أن هؤلاء الدارسين هم أصلانقاد أدب نشأوا - فى دراساتهم - على نظام علاماتى واحد، هو نظام العلامات اللغوية، ومن الطبيعى - عند خوضهم لدراسة آليات الخطاب المسرحى - أن يصدمهم تعدد نظم العلامات فى المسرح.

ولقد أضاف السيميولوجيون مزيدا من صعوبات تحليل الخطاب المسرحى، عند محاولتهم إيجاد طريقة تحليلية أكثر عملي

[1] Elam, Keir. op.cit. p.33

وانضباطا. ولقد هوجموا هجوما عنيفا من قبل مارتن إسلن حيث يقول: «فى رأيى أن الأنصار المتعصبين لهذا المنهج فى مجال الدراما يشتطون كثيرا. إذ يفترضون أنه باستخدام منهج مشابه لمنهج اللسانيات، سوف يصبح بإمكانهم أن يصنعوا شيئا أقرب إلى علم دقيق، أى نحو وصرف لدلالة الدراما. وفى وقت من الأوقات كان بعض أساتذة سيميوطيقا المسرح يشعرون بأنه سيكون بالإمكان استيعاب الدلالة الكلية للعرض الدرامى بوضع قائمة بكل الدوال signifiers المفضلة المنتجة للمعنى فى أية لحظة معينة، أو أية (نبضة) فى العرض، ومن ثم الوصول إلى تدوين قد يكون شبيها بالمدونة الأوركسترالية لسيمفونية..»(١).

ونتساءل: إذا كان هدف النقد هو إيضاح الرسالة أو الخطاب الفنى، فهل يعنى هذا أن يسوق الناقد دراسة مليئة بالألغاز والمصطلحات المستحدثة والرسومات البيانية والإحصاءات؛ أى عمل دراسة تستدعى قدرة تحليلية أنفذ من تلك التى يحتاجها الخطاب الفنى؟

إن الاعتقاد بوجود كل هذه النظم العلاماتية المذكورة أعلاه سوف يؤدى إلى صعوبة درس الخطاب المسرحى دراسة وافية

---

(١) إسلن، مارتن: مجال الدراما. ترجمة: سباعى السيد. القاهرة: إصدارات مهرجان القاهرة الدولى الرابع للمسرح التجريبى، ١٩٩٢. ص ٢٦.

وعملية فى نفس الوقت؛ ذلك لأن العرض المسرحى فى نهاية المطاف هو مجموعة من الصور المتلاحقة المقترنة بأصوات لغوية وغير لغوية.

ومثلما نفهم الرسالة المعنية من شخص ما يشير بيديه فى الوقت الذى ينادى علينا فإننا سوف نفهم الرسالة المصنوعة التى تريد منا استجابة ما.

ولعل القول بأن كل شىء على خشبة المسرح - لحظة الأداء - يعبر عن شىء ما، هو قول صحيح، مع الأخذ فى الاعتبار أن - غالبا - ما تكون العلامة فى المسرح علامة فنية من الدرجة الأولى، والمتفرج يقيم - بعقله - العلاقات المختلفة التى يراها ويسمعها من علامات التعبير: يسقط ما يسقطه إذا ما كان الأمر غير متعمد من الخطاب الفنى، ويتلقى ما يتلقاه.

إن الأداة الأساسية فى تعبير العلامات فى المسرح هى الركيزة (للعلامات المفردة والعلامة المركبة) المنطقية، أى ركيزة العلامة المفردة والركيزة السياقية.

ولذلك، فإذا لم تكن الركيزة على قدر كاف من الكفاءة المنطقية، قامت العلامة بدور المراوغ، حيث تترك المشاهد أمام مجموعة من التفسيرات - التى قد لا تدور فى فلك أو مجال واحد من المدلول.

ويمكن أن نضرب مثالا حيا من مسرحية هاملت Hamlet للشاعر الإنجليزى وليم شكسبير W..Shakespeare (١٥٦٤ - ١٦١٦)، ففى احتفال الملك بزواجه، يكون جميع الموجودين على خشبة المسرح فى حالة البهجة والفرح، فى حين يدخل هاملت وحده منكسرا حزينا، إن التناقض بين حال المجموعة وحال هاملت لابد أن يعبر عنه تعبيرا سليما من خلال المرئى / المسموع، ففى أحد نصفى خشبة المسرح تكون المجموعة بملابسها البيضاء أو الوردية، وإيماءات التحية والسرور، إنهم كتلة واحدة، فى حين يدخل هاملت من النصف الآخر لخشبة المسرح، عابسا وحيدا يرتدى السواد، ويتم التعبير عن هذا التضاد فى المشاعر بمعزوفتين لحنيتين مختلفتين ونظامى إضاءة مختلفين: ففى أثناء الاحتفال البهيج يكون كل فرد من أفراد المجموعة فى حال السعادة، تصاحبهم قطعة لحنية راقصة، وتغمرهم الإضاءة غمرا، بينما يدخل هاملت بعد ذلك، تتبعه بقعة ضوئية، وقطعة لحنية ذات نغمات مؤثرة ومحزنة.

إن الدال المرئى هنا يتداخل مع الدال المسموع ليعطيا دالا واحدا مركبا، يفضى بمدلوله للمتلقين.

وإذا لم تستطع الدوال أن تتشابك - فى علاقة منطقية وبركائز واضحة - فقد تهرب الدوال وتزيغ وتصبح عرضة للتفسير، كما أن الاستعانة بعرض مجموعة من العلامات الطبيعية - المستقاة من

بيئة جغرافية ما - فى بيئة مخالفة، قد يؤدى هذا إلى عدم اعتماد القائمين على العرض على ركائز منطقية فى التعبير العلاماتى نفسه، وتكون النتيجة: إما أن يجد المشاهد نفسه أمام دوال لا مدلولات لها - وحينها تنتفى عنها صفة العلامة - أو قد تؤدى هذه الدوال فى البيئة الجديدة - بيئة مشاهدة العرض - مدلولات جديدة، وهنا سوف تصبح العلامات فى غير سياقها، وقد تؤدى إلى تشويش الخطاب المسرحى ككل.

الأنظمة - الإمساك بالعلامة:

إن الاعتماد على العلامات المصنوعة فى العروض المسرحية يضمن لها حرية عرضها على أى بيئة مخالفة، وذلك لأن العلامة هنا سوف تستقى فعاليتها من سياق العمل المسرحى نفسه. ويساعد على هذا: الاستخدام الأمثل لنظم العلامات المختلفة، من علامات: لغوية، إيمائية، حركية، لونية، صوتية... إلخ، فبناء الموقف المسرحى يمكن أن يشتمل على تكاملية هذه النظم فى صيغة دالة معينة، كما أن العلاقات بين هذه النظم المختلفة فى التعبير النهائى الدال، سوف يمكن من وجود الركائز الضرورية المؤكدة على المدلولات المطلوب بثها فعلا؛ فالوحدة، مثلا، يمكن أن يعبر عنها ببقعة ضوئية واحدة تفصل الفرد الوحيد عن العالم، كما يمكن أن تؤكد ذلك قطعة لحنية على آلة منفردة تعكس الحالة النفسية لهذا الفرد، كما يمكن التعبير أيضا عن هذا المفهوم عبر تقنية المونولوج Monologue.... وهكذا.

ويمكن القـول بأن الفن المـسـرحى من أغنى الفنون فـى طرق تعبيره، وأكثرها قدرة على اختلاق العلامات المسرحية، وعدم الاعتماد على العلامات الطبيعية المستهلكة، شريطة أن يعتمد المبدعون على ركائز قوية ودالات واضحة.. وتتبع قوة الركائز من كفاءاتها المنطقية/ العلاقاتية، والربط بين الدوال ربطا يجعل منها دالا واحد واضحا. وهو الأمر الذى يستحيل معه محاولة مراوغة العلامة الفنية المطروحة.

*

خاتمة

نستخلص ـ من خلال هذه الدراسة ـ إمكانية مراوغة العلامة فى اللغة، سواء كانت لغة الحديث اليومى، أو اللغة التى تتصف بالأدبية أو الفنية.

ولقد وضح كيف أن مراوغة العلامة تتم من خلال سبب رئيسى/ حيوى هو: إما ضعف منطقية الركيزة التى تربط بين كل من الدال والمدلول، أو غيابها أصلا.

إن العلامة الفنية/ الاصطناعية تنفرد عن العلامة الطبيعية المتداولة فى الحياة العامة ـ فى أن المدلول غالبا ـ وإن لم يكن حتميا ـ يكون مستحدثا فى علاقته بالدال من خلال ركيزة مناسبة تضمن سلامة العلامة وبالتالى سلامة فعاليتها وأدائها.

أما العلامة فى المسرح، فقد تجنح إلى المراوغة، إذا كانت الدوال التى تنتمى لأنظمة تعبير مختلفة ـ مرئية ومسموعة ـ مركبة بطريقة لا تضمن تكامليتها، إذ أن تكامل الدوال لابد وأن يرتبط

بركائز داخلية/ منطقية. تضمن تكامليتها، وبالتالى طرحها لمدلول واضح.

ويمكن للعاملين بالفن المسرحى أن يفيدوا من القدرة التعبيرية الهائلة لفن المسرح، حيث أن تعدد الأنظمة التعبيرية من إضاءة ولغة كلامية وحركة.. إلخ، يمكن استثمار هذه القدرة فى عمل نظام بث متكامل مرئى/ مسموع، يشكل دالا واضحا ذا ركيزة منطقية قوية تربط بين الدال المطروح والمدلول المراد التعبير عنه برابطة مضمونة فى أدائها.

وبعد، فإننا نقترح إعادة النظر فيما أنتج من دراسات سيميولوجية خاصة بالمسرح، إذ أن تفتيت الخطاب المسرحى إلى عناصر دقيقة، سوف يؤدى - بالضرورة - إلى إنشاء دراسات غاية فى التفصيلية، كما ستكون غاية فى الصعوبة عند تطبيقها. ولكن يمكن النظر إلى العرض المسرحى على اعتبار أنه بث مرئى/ مسموع، ويقوم كل ما هو مرئى مقام اللوحة التشكيلية الحية التى تبوح بعلاماتها دفعة واحدة. كما أن الصورة المسموعة سوف تضيف أو تؤكد علامة ما، وتكامليتها من خلال محور الموقف سوف يؤدى إلى طريقة أكثر ضمانا من حيث النتائج وأكثر عملية وأيسر فى فهمها، حتى لا يتحول النقد المسرحى إلى مجموعة من الجداول والأرقام التى تحتاج قدرة خاصة على القراءة التحليلية للعمل النقدى.

قائمة بأهم المراجع

أولا: الكتب العربية:

١ - د. إبراهيم أنيس: **من أسرار اللغة.**

القاهرة: المطبعة الفنية الحديثة، ١٩٧٢.

ثانيا: الكتب المترجمة:

٢ - إسلن، مارتن: **مجال الدراما.** ترجمة: سباعى السيد.

القاهرة: إصدارات مهرجان القاهرة الدولى الرابع للمسرح التجريبى ١٩٩٢.

٢ - بافيز، باتريس: **لغات خشبة المسرح.**

ترجمة: أحمد عبدالفتاح.

القاهرة: إصدارات مهرجان القاهرة الدولى الرابع للمسرح التجريبى ١٩٩٢.

٤ - براجشتراسر: **التطور النحوى للغة العربية.**

القاهرة: مطبعة السماح، ١٩٢٩.

٥ ـ بيرس، تشارلز ساندرس: **تصنيف العلامات،**
ترجمة: فريال غزول
فى: أنظمة العلامات فى اللغة والأدب والثقافة ـ مدخل إلى السيميوطيقا.
تحرير: سيزا قاسم: نصر حامد أبو زيد.
القاهرة: دار إلياس العصرية، ١٩٨٦.
٦ـ سوسير، فرديناند: **درس فى علم اللغة العام.**
ترجمة: عبدالرحمن أيوب. فى: أنظمة العلامات فى اللغة والأدب والثقافة ـ مدخل إلى السيميوطيقا.
تحرير: سيزا قاسم، نصر حامد أبو زيد.
القاهرة: دار إلياس العصرية، ١٩٨٦.
٧ ـ سلدن، رامان: **النظرية الأدبية المعاصرة.**
ترجمة: جابر عصفور.
القاهرة: دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، ١٩٩٠.
٨ ـ هوكز، ترنس: **البنيوية وعلم الإشارة.**
ترجمة: مجيد الماشطة.
بغداد: دار الشئون الثقافية العامة، ١٩٨٦.

ثالثا: الكتب الأجنبية:

(9) Elam, Keir: The Semiotics of Theatre and Drama.
New York: Methuen & Co. ltd. 1980.
(10) Ullmaun, Stephen: Semantics- An Introduction to the Science of Meaning.
Oxford: Oxford Uni. press, 1965, III ed.

الفصل الثالث

إمكانات الاستفادة من نماذج التحليل السيميولوجى عند: بروب، سوريو، جريماس، وأوبر سفيلد فى تحليل الفعل الدرامى

تقديم

لا تزال الدراسات السيميولوجية قيد مباحثها النظرية، ولم تخرج إلى مجال التطبيق إلا فى أضيق الحدود. ولعل هذا الزعم ما يبدو جليا من خلال كتابات أقطاب هذا الاتجاه فى الغرب بعامة، وفى فرنسا بخاصة، وهذا ما يتضح - مثلا - فى كتابات باتريس بافيز Patrice Pavis وبخاصة فى كتبه لغات خشبة المسرح والعرض المسرحى وتحليل النص الدرامى، حيث تبدو السيميولوجيا وتطبيقها على العرض المسرحى، مجرد محاولة. من ناحية أخرى، نجد أن هنالك عشرات الدراسات النظرية الموسعة فى هذا الاتجاه، وإن لم توجد دراسة تحليلية واحدة لعمل مسرحى مخطوطة بقلم من ساهموا فى إنماء الحركة الأدبية بهذا النوع من الدراسات.

ولعل بداية أصدق المحاولات لتعيين نموذج هيكلى يساعد على تحليل بنية القصة، نجدها عند بروب Propp من خلال كتابه «مورفولوچيا الحكاية الشعبية - ١٩٢٨». حيث يحاول فيه

استخلاص نموذج عواملى يكشف الحياة الداخلية لبنية القصة الخرافية، وإذا كان بعض الباحثين يستنكرون إمكانية قابلية هذا النموذج لتحليل الموقف الدرامى، فإن ذلك لا يستند - من وجهة نظرنا - إلى إنشاء دراسة تطبيقية، وإنما - فقط - لمجرد أن هذا النموذج مستخلص من نوع خاص من أنواع القصص. ولقد جاء سوريو Souriau عام ١٩٥٠ ليقدم نموذجا آخر من نماذج العوامل Actants، لكنه يأتى دون تطبيق مما دعا بعض الباحثين - أمثال بافيز وآن أوبرسفيلد - لأن يفسروا بعض الرموز التى اختلقها كأسماء للعوامل، ثم يجئ جريماس Greimas عام ١٩٦٦، فيقدم فى كتابه «علم الدلالة البنيوى نموذجا آخر يعرف باسمه، لكنه يقترحه أيضا دون تطبيق على أى عمل درامى، وقد رأت الناقدة الفرنسية آن أوبرسفيلد أن ثمة قصورا واضحة فى نموذج جريماس، مما دعاها إلى تطويره أو تعديله كى يستطيع أن يتواءم كأداة تحليلية للقص.

ونرى أن جملة النماذج تلك تحتاج إلى دراسة تحليلية تختبر مصداقية قدرتها على تحليل الفعل الدرامى. مما يدعونا هنا إلى عمل هذه الدراسة التى تقع فى مبحثين:

الأول: نرصد فيه نماذج العوامل المختلفة عند كل من: بروب وسوريو وجريماس وأوبر سفيلد.

والآخــــر: يتناول اختبار هذه النماذج كأداة تحليلية، وذلك من خلال تجريبها على مسرحية «السلطان الحائر».

ولا يبقى لنا، سوى أن نتقدم بالشكر للأستاذة الدكتورة/ منى صفوت، أستاذة الأدب الفرنسى بكلية الآداب/ جامعة عين شمس، على ما بذلته من صادق العون بترجمتها المادة العلمية الأساسية عن اللغة الفرنسية.

*

المبحث الأول
نموذج العوامل لتحليل الفعل
عند بروب ـ سوريو ـ جريماس ـ أوبرسفيلد

لقد «فرض النموذج نفسه على الدراسات السيميولوجية والدرامية، لغرض تجسيد العوامل فى الدراما، وبحث دورها فى الحدث، ومن أهم مزايا هذه النماذج، أنها لا تفرق ـ بطريقة مصطنعة ـ بين الشخصيات والحدث، بل على العكس، تقوم بتوضيح جدلية العلاقة المتبادلة بينهما»(١).

ويشير بافيز ـ فى كتابه قاموس المسرح ـ إلى أن نجاح النموذج يعود إلى «قدرته على توضيح الموقف الدرامى ، وبيان الديناميـة الكائنة بين الموقف والشخصيات، وإيراد وحل الصراع. ويوضح بافيز كيف أن الشخصيات ـ من خلال زاوية التحليل بنموذج

(1) Pavis, Patrice: Dictionnaire du Théâtre. Paris: Editions Sociales, 1980, p. 19.

العوامل - لم تعد كائنا سيكولوجيا أو ميتافيزيقيا، وإنما هى مجرد عناصر تنتمى للنظام العام للأحداث، ويهدف هذا النوع التحليلى إلى توضيح العلاقات المادية وكيفية تجسيد الشخصيات(١).

ولعل أولى المحاولات التى قدمت نموذجا عامليا Modéle Actantiel يعنى بتحليل الموقف أو القص، هو بروب. فقد «بدأ الشكلى الروسى فلاديمير بروب Vladimir Propp بداية واعدة بعمله مورفولوجيا الحكاية الشعبية - ١٩٢٨ - Morphology of the Folk Tale الذى اختزل بجسارة كل الحكايات الشعبية إلى سبع (دوائر فعل) وواحد وثلاثين عنصرا ثابتا أو (وظيفة)، وأى حكاية شعبية بعينها لا تفعل سوى التركيب بين (دوائر الفعل) هذه..»(٢).

ويرى فريق من الباحثين أن بروب قد نقض أسلافه، وذلك «لرؤيتهم المفككة (قبل توضيح مسألة أصل الحدوته من البديهى أنه يجب معرفة ما هى الحدوته أو لكونهم عملوا كهواة). يبدأ أغلبية الباحثين بالتصنيف، ويطبقونه على المتن من الخارج، بينما فى الواقع يجب أن يستنتجوه منه وهو يبنى العمل على مائة قصة غرائبية شعبية من ديوان الروسى أفاناسيه Afanasiet، تحديد ليس فقط بنية القصة - مما يشكل على صعيد توضيح طبيعة القصة تقدما كبيرا بالنسبة لما كان متوفرا عادة من جداول النماذج - بل

---

(1) Ibid, p. 19.

(٢) إيجلتون، تيرى: مقدمة فى نظرية الأدب، ترجمة: أحمد حسان. سلسلة (كتابات نقدية) عدد ١١.
القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، د. ت، ص ١٣٠.

وخاصة تحديد قوانين هذه البنية والتحولات المطبقة على أمثلة»(١).

ومن الجدير بالذكر أن بروب «كان يتعامل مع مادة عينية ويقصر نتائجه على ما تقدمه، كذلك يلاحظ أن عدد الوظائف يتفاوت من حكاية لأخرى. أما ترتيب الوظائف فإنه لا يتغير، ثم يلاحظ أن الحكاية المطلقة تتألف من ٣١ وظيفة، أما الوظائف نفسها فإن بروب يصفها بإعطاء كل منها ثلاثة محددات:

١ ـ ملخص وجيز لها.

٢ ـ تحديد مختصر بكلمة واحدة.

٣ ـ علامة مميزة لها.

وبعد ذلك يورد أمثلة من حكايات متعددة، ثم يقسم الأمثلة إلى مجموعات، وضمن كل مجموعة يشير إلى تنويعات وترتبط التنويعات والمجموعات بالوظيفة الأساسية ارتباط الجنس بالنوع»(٢).

ونود ـ قبل رصدنا لنموذج العوامل عند بروب ـ أن نرصد الوظائف الأساسية التى استخرجها من تحليله للعينات المختارة،

---

(١) برونل: ب وآخرون: النقد الأدبى، ترجمة: د. هدى وصفى. القاهرة: دار الفكر للدراسات والنشر، ١٩٨٩. ص ١٠٥، ١٠٦.

(٢) كمال أبو ديب: الرؤى المقنعة ـ نحو منهج بنيوى فى دراسة الشعر الجاهلى. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦. ص ١٨، ١٩.

مع وجـوب الإشـارة إلى أن تـرتيب هـذه الوظائف ليس ترتيبـا عـشوائيـا، وإنمـا هو تـرتيب يطابق التـرتيب الذى تقع فـيـه هذه الوظائف فى بنية الحكاية الشعبية، والوظائف هى:

١ ـ مغادرة أحد أفراد العائلة للبيت (التغيب).

٢ ـ نهى ما يوجه إلى البطل (التحريم).

٣ ـ انتهاك التحريم (الانتهاك).

٤ ـ الشرير يسعى إلى تقصى الأخبار (الاستكشاف).

٥ ـ الشرير يتلقى معلومات حول الضحية (الإفضاء).

٦ ـ الشـرير يسـعى إلى خـداع ضـحيـتـه للإسـتيـلاء عليـه أو على ممتلكاته (الخديعة).

٧ ـ الضـحيـة يقع فى شـرك الخـديعـة، وبـذلك يسـاعـد الشـرير (التواطؤ).

٨ ـ الشرير يسبب أذى أو ضـررا لأحد أفراد العائلة (الإيذاء).

٩ ـ يعـرض على البطل عـرض مـا أو يؤمـر بفـعل مـا، ويسـمح له بالمضى (الحدث الترابطى).

١٠ ـ البطل البـاحث يقرر أو يوافق على القيام بفعل مضـاد (بدء الفعل المضاد).

١١ ـ البطل يغادر المنزل (الباحث).

١٢ ـ البطل يمتحن أو يستجوب أو يهاجم مما يمهد الطريق لملاقاة العنصر المساعد (الواهب).

١٣ ـ البطل يستجيب لتصرفات الشخصية التى ستكون الواهب بعد ذلك (استجابة البطل).

١٤ ـ البطل يكتسب استخدام عنصر سحرى (تلقى عنصر سحرى).

١٥ ـ البطل يصل إلى مكان وجود المقصود من البحث (الهداية).

١٦ ـ البطل والشرير يلتحمان فى صراع (الصراع).

١٧ ـ البطل يوسم بعلامة (الوسم بالعلامة).

١٨ ـ البطل يهزم الشرير (النصر).

١٩ ـ زوال أولى العقبات (انفراج).

٢٠ ـ البطل يعود (العودة).

٢١ ـ البطل يطارد (المطاردة).

٢٢ ـ انقاذ البطل من المطاردة (الإنقاذ).

٢٣ ـ البطل يصل البيت دون أن يميزه أحد (الوصول غير المتميز).

٢٤ ـ بطل مزيف يدعى ادعاءات لا أساس لها من الصحة (إدعاءات زائفة).

٢٥ ـ تطرح على البطل معضلة أو مهمة أخرى (المعضلة).

٢٦ ـ البطل يحل المعضلة أو المهمة الصعبة (حل المعضلة).

٢٧ ـ البطل يعرف (التعرف).

٢٨ ـ البطل المنتحل مظهرا جديدا (تغير الهيئة).

٣٠ ـ الشرير يعاقب (العقوبة).

٣١ ـ البطل يتزوج ويرتقى إلى العرش (الزواج)[1].

ونرى أن بروب قد استطاع استخلاص نموذجه التحليلى من واقع أهمية هذه الوظائف الواحدة والثلاثين، بما يضمن معه إمكانية تطبيق هذا النموذج على جميع الحكايات الشعبية/ موضع الدراسة. إذ أن هذه الوظائف ـ كما سبق أن نوهنا من قبل ـ لا توجد مجتمعة فى حكاية واحدة، وإنما توجد هذه الوظائف بشكل متواتر من حكاية إلى أخرى.

أما نموذج العوامل المستخلص من خلال توصل بروب لتلك الوظائف، فيمكن عرضه على الوجه التالى:

١ ـ الشرير: هو الذى يرتكب فعلا شريراً.

٢ ـ الواهب: هو الذى يمتلك إعطاء الخير والقيم.

٣ ـ المساعد: هو الذى يعرض لنجدة البطل.

(١) انظر: المرجع السابق، ص ١٩، ٢٤.

٤ ـ الأميرة: هى التى تشترط على البطل أن يقوم بإنجاز عمل ما وتعده ـ فى مقابل ذلك ـ بالزواج.

٥ ـ المكلف: هو الذى يرسل البطل فى مهمة.

٧ ـ البطل المزيف: هو الذى ينتحل للحظة ما دور البطل الحقيقى(١).

ومن الجدير بالذكر أن فى قصة خرافية معينة، قد يرتبط شخص واحد بأكثر من مجال واحد للأحداث، كما قد يرتبط أشخاص عديدون فى مجال واحد من الأحداث. غير أن الشىء المهم الجدير بالملاحظة أن عدد مجالات الأحداث التى ترد فى القصة الخرافية محدودة: إننا نتعامل مع بنى متكررة ممكنة التمييز قد تكون لها تطبيقات أو ملابسات لكل أنواع الحكاية إذ كانت سمة مميزة لأى شكل عميق الجذور من أشكال السرد الحكائى»(٢).

ونعتقد فى إمكانية دمج عامل (الواهب) مع عامل (المساعد) تحت مسمى واحد هو (المساعد)، فى مقابل وجود (الشرير)، إذ أن (الواهب) هو أحد العوامل التى تقدم يد المساعدة للبطل، الأمر الذى يدعونا إلى دمجه مع شخصية المساعد. أما عاملا (الأميرة

---

(1) Pavis, Patrice: Op. Cit. p.20.

(٢) هوكز: ترنس: البنيوية وعلم الإشارة، ترجمة: مجيد الماشطة. بغداد: دائرة الشئون الثقافية العامة، ١٩٨٦ ـ ص ٦٤.

و(المكلف) فيمكن أن يكونا غير ماديين، كأن تكون الأميرة هنا هى حقيقة شىء ما، ويكون (المكلف) هنا هو قيمة معنوية مناسبة.

وبعد بروب، جاء سوريو Souriau عام ١٩٥٠ ليقدم نموذجا آخر من نماذج العوامل، ويتحدد هذا النموذج فى ست وظائف فنية. هى:

١ ـ الأسد: هو الفاعل ـ الراغب فى الفعل.

٢ ـ الشمس: هى قيمة الخير التى يرغب الفاعل فى الحصول عليها.

٣ ـ الأرض: هى التى تحصل على الخير، ويسعى إليها الأسد.

٤ ـ المريخ: هو العقبة التى يصادفها الأسد فى طريقه للحصول على الخير.

٥ ـ الميزان: هو الحكم الذى يقرر لمن يكون الخير.

٦ ـ القمر: هو العنصر المساعد.

إن هذه الوظائف الست لا وجود لها إلا من خلال تفاعلها مع بعضها، ويشكل نموذج سوريو مرحلة هامة فى تشكيل العوامل المحركة Actants لأنه يحتوى على معظم المواقف/ العلاقات المتخيلة»[1].

---

(1) Pavis, Patrice: Op. cit. p. 20.

ونرى أنه بالرغم من أن سوريو قد استطاع أن يختصر العوامل الفعالة إلى ستة عناصر، إلا أن الأسماء التى ابتكرها لها تزيد النموذج إيغالا فى الغموض، لذلك نختلف مع بافيز الذى يرى «أن وظيفة الميزان هى الوحيدة غير الواضحة فى هذا النموذج»[1]، إذ أنه يمكن أن نعرف أن الأسد = البطل، المريخ = العقبة، القمر= المساعد، أما الشمس والأرض فهما مختلطتان ومبهمتان، إذ أيهما يكون (المبحوث عنه) من قبل البطل ، إلا إذا افترضنا أن الشمس = المبحوث عنه، والأرض = الشرير الذى يستولى على الخير، مما يفضى إلى منازلة البطل له للحصول على هذا الخير.

أما عنصر الميزان فهو واضح فى العرض السابق، إذ أنه هو القائم بالفصل فى الأمور المتنازع عليها، ويمكن اعتبار شخصية الملك فى مسرحية السيد Le Cid (١٦٣٧) للشاعر المسرحى الفرنسى بيير كورنى P. Cornéille (١٦٠٦ - ١٦٨٤) هو عنصر الميزان - طبقا لهذا النموذج - إذ أنه يقرر فى نهاية المسرحية حل المشكلة القائمة بين رودريج Rodrigue وشيمين Chiméne حلا منطقيا بوصفه مركزا سلطوياً.

ويمكن لنا عرض العوامل المتشابهة والمختلفة بين كل من نموذجى بروب وسوريو، على النحو التالى:

---

(1) Ibid, Loc. Cit.

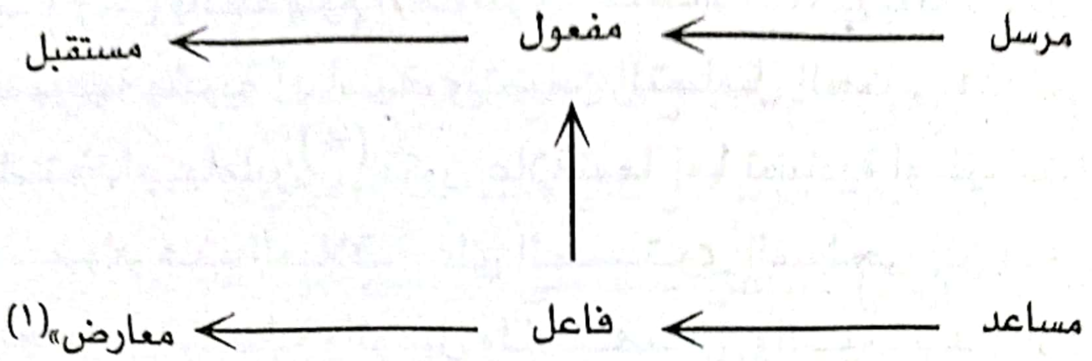
عوامل نموذج بروب	عوامل نموذج سوريو	ملاحظات
الشرير	الأرض	—
الواهب	—	لا يوجد عامل الواهب عند سوريو
المساعد	القمر	—
الأميرة	الشمس	—
المكلف	—	لا يوجد عامل المكلف عند سوريو
البطل	الأسد	—
البطل المزيف	—	لا يوجد البطل المزيف عند سوريو
—	المريخ	لا يوجد عامل المريخ عند بروب
—	الميزان	لا يوجد عامل الميزان عند بروب

ويمكن أن نستخلص من خلال هذا الجدول أن ثمة عوامل ثلاثة عن بروب غير موجودة فى نموذج سوريو، كما يوجد فى نموذج سوريو عاملان غير موجودين فى نموذج بروب.

يقدم أ.ج. جريماس A.J.gremas فى كتابه علم الدلالة البنيوى ١٩٦٦ تطويرا بارعا لنظرية بروب، إذ بينما كان هدف بروب هو دراسة نوع بعينه من القص، فإن هدف جريماس هو الوصول إلى القواعد الكلية للقص عموما، عن طريق تطبيق التحليل الدلالى لبنية الجملة على هذه القواعد»(١).

(١) سلدن، رامان: النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة جابر عصفور. القاهرة: دار الفكر للدراسات والنشر. ١٩٩٠، ص ١٠٢، ١٠٣.

ويمكن عرض نموذج جريماس على الوجه التالى:



ونلاحظ من خلال هذا الشكل أن جريماس قد حدد عوامل نموذجه فى ستة عوامل، وحذف العامل الذى أسماه سوريو الميزان، وتعلق أن أوبرسفيلد عن هذا بقولها: «إن جريماس قد لوى عنق الوظيفة السابعة عند سوريو، وهى الميزان، وهو محق فى ذلك، لأن هذا العامل بالذات يمكن أن يوضع موضع المساعد أو المعارض»[٢]

وبذلك ترسم هذا الأزواج ثلاثة نماذج رئيسية يمكن أن تتكرر فى كل ألوان القص:

١ - رغبة، أو بحث، أو هدف (فاعل/ مفعول).

٢ - اتصال (مرسل/ مستقبل).

٣ - دعم إضافى أو إعاقة (مساعد/ معارض)[٣].

---

(1) Pavis, Patrice: op. Cit. p. 20.

(2) Ubersfeld, Anne: Lire le Théâtre.

(٣) سلدن، رامان: مرجع سابق، ص ١٠٣.

ويرى بعض الباحثين «إن هدف جريماس ليس تفسير الأعمال الفردية فى الأدب بقدر ما هو توضيح القواعد التى تولدها، فهو يبدأ (...) بالمفهوم الجوهرى للتضاد الثنائي بوصفه صيغة مفهومية بشرية أساسية، ويتضمن التسلسل الحكائى هذه الصيغة باستخدام عاملين(*) تكون علاقتهما إما تضادية أو غير تضادية، وستولد هذه العلاقة على المستوى السطحى إذن الأحداث الجوهرية للقطع والوصل وللانفصال والتوحيد وللصراع والتوفيق... الخ، والتحرك من أحد هذه الأحداث إلى آخر، التى تتضمن الانتقال على سطح كيان ما - صفة كائن أو شيئا - من عامل إلى آخر يؤلف جوهر الحكاية[1].

ويوضح بافيز - فى قاموس المسرح - كيف يمكن أن نتعامل مع مثل هذا النموذج، فيشير إلى أننا «نقوم أولا بإعادة بناء نموذج العوامل فى نقطة معينة من المسرحية، محددين العلاقات بين الشخصيات، مع تحديدنا لكل من الفاعل والمفعول، أو الذى يتطرق إلى الوصول إليه بفعله، وكذلك العوامل المساعدة والعوامل المعارضة، وعند حدوث أى تغيير ما على هذا النموذج الأولى. حينما تكتسب العوامل قيما جديدة أو تتخذ وضعا جديدا داخل العالم الدرامى، فمحرك الحدث يمكن مثلا أن يتحول من شخص

(*) يترجم Actant فى هذه الفقرة إلى (شخصى)، ولذلك نغيرها هنا إلى عامل، أسوة بترجمة المصطلح فى مواضع أخرى، بهدف توحيد ترجمته فى هذه الدراسة.

(١) هوكز، ترنس: مرجع سابق، ص ٨٣.

لآخر، أو تتغير استراتيجية العوامل المعارضة والعوامل المساعدة. إن الحدث ينتج عن تغير المتغير أو الدينامى، الذى يتيح الانتقال. بطريقة منطقية وزمنية من موقف لآخر»[١].

ونتفق مع توضيح بافيز هذا، وهو ما يختلف مع تفسير سلدن الذى يطبق نموذج جريماس على مسرحية أوديبوس ملكا Oe-dipus Rex ٤٢٥ ق. م) للشاعر المسرحى اليونانى سوفوكليس Sophocles (٤٩٦ . ٤٠٦ ق. م.)، ذلك لأن سلدن يستلهم الموقف الرئيسى الذى تقوم عليه هذه المسرحية ويطبق عليه نموذج جريماس[٢]، بينما نجد . من توضيح بافيز السابق والذى يتفق معنا كليا - أن نموذج العوامل عند جريماس يمكن تطبيقه موقفا تلو الموقف منذ بداية المسرحية حتى نهايتها، وهو الأمر الذى سوف يشير دائما لكل التحولات التى تطرأ على المسرحية.

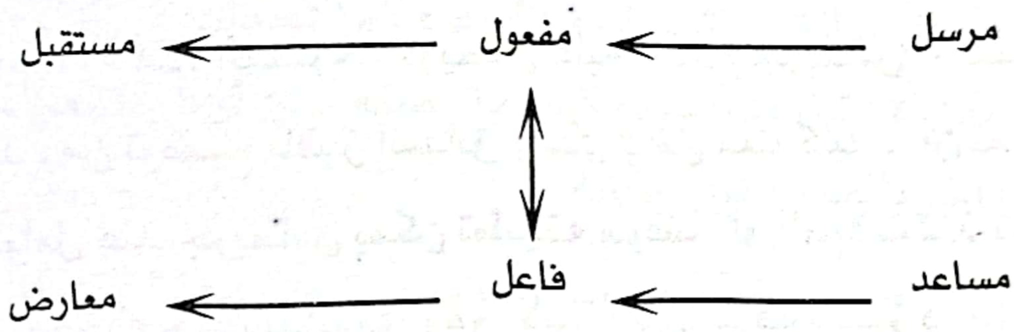
ولقد أدركت أوبرسفيلد أن ثمة تعديلا لابد وأن يطرأ على نموذج جريماس وذلك بتغيير وضعى (الفاعل والمفعول)، كل محل الأخر، ويصف بافيز هذا التغيير بقوله: «إن هذا التغيير البسيط قد غير تغييرا جذريا طريقة أداء النموذج، فبالنسبة لجريماس: فإننا لا ننطلق من الفاعل الذى يتم بناؤه بطريقة واعية من مرسل فى اتجاه مستقبل، كما أن الفاعل لم يكن ليتحدد إلا فى نهاية

---

(1) Pavis, Patrice: Op. cit, p.21.

(٢) انظر . سلدن: رامان: مرجع سابق، ص ١٠٣.

المطاف، وفقا لرحلة البحث عن المفعول. كان لهذا المفهوم ميزة بناء الثنائى (الفاعل/ المفعول) تدريجيا. إن تعريف الفاعل ليس بوصفه فاعلا وإنما وفقا لأفعاله المادية الملموسة. إننا نوشك. من خلال نموذج أوبرسفيلد . أن نرفع من قيمة الفاعل. وأن نجعل منه عنصرا بارزا يسهل التعرف عليه من قبل (المرسل/ المستقبل).. (....) لا وجود لفاعل مستقل فى نص ما، وإنما يتواجد فى المحور (الفاعل . المفعول)...[1].



ونلاحظ من خلال الأسهم الواقعة بين (الفاعل/ المفعول) أن العلاقة القائمة بين (الفاعل) و(المفعول) هى علاقة تبادلية، وليست فى اتجاه واحد . من الفاعل للمفعول . كما عند جريماس. ويشير بافيز إلى أنه يجب «علينا أن نذكر أن سبب وجود النموذج العواملى هو قابليته المرنة، إذ لا توجد تركيبة سحرية جاهزة أو نهائية، فكل موقف جديد يشكل نموذجه الخاص الذى يصلح له، وعلينا أن نتوقع أن يتم تبادل الوظائف بين (الخانات)، إذ أن كل ما يرى على خشبة المسرح، يصح اعتباره مجموعة عوامل محركة»[1].

(1) Pavis, patrice: Op. Cit, p.12.
(1) Ibid, Loc. Cit.

وبهذا، نكون قد عرضنا لنماذج تحليل الفعل عند كل من: بروب، سوريو، جريماس، وأوبر سفيلد ولا يبقى بعدئذ سوى اختبار إمكانات قدرة هذه النماذج فى تحليل الفعل الدرامى تحليلا سيميولوجيا.

*

(1) Ibid, Loc. Cit..

المبحث الثانى

إمكانات تحليل الفعل الدرامي
تطبيقا على (السلطان الحائر) لتوفيق الحكيم

ملخص تحليلى للمسرحية:

(١) تبدأ أحداث المسرحية فى «ساحة بالمدينة، فى عصر سلاطين المماليك، الفجر يكاد يبزغ، وقد خيم السكون.. عمود شد إليه محكوم عليه بالإعدام، وجلاده على مقربة منه يجاهد فى مقاومة النعاس»[١].

يتأمل المحكوم عليه الجلاد الذى يغالبه النعاس، ويسأله عن الوقت الذى سوف ينفذ فيه حكم الإعدام، يخبره الجلاد بأنه سوف يقطع رقبته عند آذان الفجر، ويطلب منه أن يتركه ليهنأ بالقليل من النوم حتى يستطيع أن ينفذ فيه حكم الإعدام فى مزاج صاف، ويقترح عليه أن يدعوه لشرب كأس خمر إذا ما كان يمتلك نقودا،

---

(١) توفيق الحكيم: السلطان الحائر. القاهرة: مكتبة مصر، د.. ت ص: ٩٣.

فى الوقت الذى يرفض اقتراح المحكوم عليه بفك قيده والذهاب معا لقضاء ليلة أنس.

بعد أن يفرغ الجلاد من شرب قدحه، يفرض نفسه بغنائه على مسامع المحكوم عليه. ولما كان صوته منفرا، تتزعج الغانية التى تقطن بالساحة، وتقوم - بمساعدة خادمتها - بمشاجرة كلامية مع الجلاد، الذى لا يجد بدا من تقديم الاعتذار إليها. فى هذه الأثناء تعرف الغانية من المحكوم عليه - الذى يعمل بالنخاسة - أنه لم يقدم لمحاكمة، وأنه رفع مظلمة إلى السلطان يشكوه فيها من أنه سوف يلقى حتفه دون محاكمة. تتساءل الغانية عن وقت تنفيذ حكم الإعدام بالنخاس. فيخبرها الجلاد بأنه سيقوم بأداء عمله عند آذان الفجر. وبينما هى تتحدث معه، يدخل المؤذن، وتستطيع الغانية أن تقنعه بأن يقبل دعوتها لاحتساء القهوة فى دارها.

(٢) يدخل الوزير، ويتساءل عن السبب الذى دفع الجلاد إلى أن لا يقوم بتنفيذ حكم الإعدام على النخاس، فيخبره النخاس بأن المؤذن لم يؤذن لصلاة الفجر بعد، لكن المؤذن يظهر ويشهد بعض أهل الساحة بأنه أدى الأذان، وتعلل الغانية قول الجلاد بأنه كان مخمورا ولم يسمع أذان الصلاة، ينوه المحكوم عليه للوزير بأنه أرسل مظلمة للسلطان، فيرد عليه الوزير بأن السلطان نظر فى مظلمته، وسوف يحضر - بعد قليل - بنفسه ليشهد محاكمته فى الساحة.

(٣) يدخل السلطان، ويسأل عن التهمة الموجهة إلى المحكوم عليه، وبعد مراوغة يخبره الوزير بأن المحكوم عليه يشيع فى

المدينة أن السلطان لم يزل عبدا رقيقا ولا يحق له أن يحكم جماعة حرة. يتأكد السلطان من صدق هذا الزعم، ويطلب من كل من القاضى والوزير مد يد العون لحل هذه المسألة.

يقترح الوزير كتمان الأمر عن الشعب، وإدعاء أن السلطان السابق قد أعتق - قبل وفاته - السلطان، لكن القاضى يعارض بشدة ويفرض عليهما حلا واحدا فحواه أن يباع السلطان فى مزاد علنى، ومن يشتريه يعتقه فى الحال، طالما أنه لايزال عبدا رقيقا، وأنه ليس إلا متاع يتبع بيت المال، ويستحق بيعه، وبعد تردد، يذعن السلطان لمشورة القاضى بأن يعرض للبيع.

(٤) ينصب المزاد فى الساحة على مرأى ومسمع من جموع الشعب، فيتقدم إلى شرائه الإسكافى والخمار وإثنان من الأعيان ورجل آخر، وينتهى المزاد بأن يشتريه الرجل. وحين يدفعه القاضى، لتوقيع عقدى شراء وتحرير السلطان، يوقع الرجل على العقد الأول (عقد الشراء) ويرفض أن يوقع العقد الأخير، بدعوى أنه موكل من شخص آخر.

يهدد الوزير الرجل للاعتراف بهوية المشترى، وتحت ضغطه الشديد تندفع الغانية خارجة من بيتها، تلقى بالمال أمام القاضى وتطلب أن تتسلم السلطان، وبعد مراوغة من القاضى والسلطان والوزير تجاه الغانية، يستسلم السلطان لرأى الغانية بأن يبيت معها ليلة ثم تعتقه عند آذان الفجر.

(٥) بعد أن يأمر الوزير بتفريق الجموع المحتشدة فى الساحة، الذين جاءوا لمشاهدة حال السلطان مع الغانية، يعلن الإسكافى

والخمار أنهما إنما تراهنا على عتق الغانية للسلطان، وحين يسأل الوزير الجلاد عما يدور من كلام بين العامة، يخبره الجلاد بأن الناس يتهامسون عن السلطان الذى يقضى ليلة مع غانية فى بيت مشبوه بالدعارة.

إن الغانية تحاول أن تقترب من مشاعر السلطان، وتوضح له الحقيقة التى لا يعرفها أحد عنها، أنها ليست غانية وإنما هى أرملة ثرية تعشق مجالسة رجالات الفن والأدب، وتغرقهم بالولائم والمحافل، من أجل استمتاعها بمشاركتها لأحاديثهم.

يفكر القاضى فى حيلة لخلاص السلطان من بين يدى الغانية، فيوضح الأمر لمؤذن المسجد، ويأمره بأن يؤذن لصلاة الفجر قبل أوانه، فيفعل المؤذن. ولكن الغانية تسأل القاضى عن هذا الأمر، فيخبرها بأن الليل لا يزال فى منتصفه. ولكن المؤذن قد أذن للصلاة، فيتدخل السلطان ويوجه اللوم للقاضى على هذا السلوك الصبيانى. ويطلب من الغانية أن يعودا لمنزلها. لكنها تأبى وتقرر أن تهبه الحرية وتوقع على صك التنازل ، بدعوى أنها ليست أقل حرصا من القاضى الذى أراد الحرية لسلطان البلاد، وحين يطلب إليها السلطان أن تسترد مالها من ماله الخاص، ترفض لهذا الإذعان مفضلة الذكرى الجميلة على أموال الدنيا، يتحرك موكب السلطان إلى القصر فى الوقت الذى تقف فيه الغانية تمسح عبراتها.

نموذج بروب وإمكانات تحليل الفعل الدرامى:

يتبادر إلى ذهننا سؤال هام، فحواه.. إذا كان بروب قد استخلص نموذجه من واقع نصوص بعض الحكايات الشعبية الروسية، فهل

يمكن استخدام هذا النموذج فى تحليل بنية الفعل الدرامى فى أى مسرحية؟

من خلال المواقف الدرامية الخمسة الأساسية، يمكن لنا أن نعرض لتطبيق نموذج العوامل لبروب، من خلال الجدول التالى:

عوامل النموذج	الموقف الأول	الموقف الثانى	الموقف الثالث	الموقف الرابع	الموقف الخامس
الشرير	الجلاد/ الوزير	المحكوم عليه/ الغانية	القوة	القوة	القوة
الواهب	--	--	القاضي	القاضي	الغانية
المساعد	الغانية	--	العدالة	الوزير/القاضى	الغانية
الأميرة	العدالة	العدالة	الحرية	الحرية	الحرية
المكلف	--	---	القاضى	--	----
البطل	المحكوم عليه	الجلاد	السلطان	السلطان	السلطان
البطل المزيف	----	---	---	---	---

نلاحظ ـ من خلال الجدول السابق ـ أن نموذج بروب يفتقد فى تطبيقه إلى قدرته على الإلمام بتفاصيل الموقف الدرامى، إذ لا يوجد ـ فى النص الدرامى ـ ما يقابل عامل (البطل المزيف) كما أن (الواهب) لا يتواجد فى موقفين دراميين متتالين، وكذلك الحال بالنسبة لعامل (المكلف)، ويبدو أن نموذج بروب لا يخرج عن نطاق نموذج القص فى بعض الحكايات الشعبية، إذ يفشل فى تحديد بنية الفعل الدرامى هنا، والعوامل الحية المؤثرة فيه.

نموذج سوريو وإمكانات تحليل الفعل الدرامى:

كذلك، نتساءل عن إمكانية تحليل الفعل الدرامى خلال نموذج سوريو، ولذلك يمكن وضع هذا النموذج ـ لتحليل المسرحية/ نموذج التحليل - على النحو التالى:

عوامل النموذج	الموقف الأول	الموقف الثانى	الموقف الثالث	الموقف الرابع	الموقف الخامس
الأسد	المحكوم عليه	الجلاد	السلطان	السلطان	السلطان
الشمس	العدالة	العدالة	الحرية	الحرية	الحرية
الأرض	--	---	---	--	--
المريخ	الجلاد/ الوزير	المحكوم عليه/الغانية	القوة	القوة	القاضى
الميزان	الغانية	---	القاضى	السلطان	السلطان
القمر	الغانية	---	العدالة	الوزير/القاضي	الغانية

ونلاحظ ـ من خلال الجدول السابق ـ أن عامل (الأرض) فى نموذج سوريو لافاعلية له؛ إذ كما سبق أن أوضحنا فى المبحث الأول من هذ الدراسة ـ أن هذا العامل غامض من الوجهة النظرية، وبالتالى، يصعب أن يتكهن أحد بطريقة استخدامه.

ونرى أن نموذج سوريو يتميز عن نموذج بروب فى أن عنصر (الشرير) ـ الذى يحتوى عليه نموذج بروب ـ لا يوجد بالضرورة فى القصة أو المسرحية، كما أن وجود (القمر أو المساعد) أكثر فعالية من (الشرير).

ولكن، من الواضح أن عامل (الأرض) لا يقوم بوظيفة محددة هنا، فى الوقت الذى تقوم فيه بقية العوامل بدورها على الوجه الأكمل.

ومن الملاحظ أن العامل الواحد قد يأخذ أكثر من خانة فى العمل الفنى الواحد، فالسلطان - فى الموقف الدرامى الثالث فى هذه المسرحية - يمثل الأسد، بينما الأسد فى الموقفين الأول والثانى: المحكوم عليه - الجلاد، على التوالى، كما نلاحظ أن الشخصية - أو القيمة الواحدة يمكن أن تحتل أكثر من خانتين فى نفس الموقف الدرامى.

نموذج جريماس وإمكانات تحليل الفعل الدرامى:

لعل وضوح عوامل نموذج جريماس يؤهله لإمكانية أعظم على تحليل الفعل الدرامى، وبالرغم من القصور الذى يلم ببعض تفاصيل هذا النموذج، مثل وجود السهم الذى يبدأ من المفعول لينتهى عند الفاعل، إلا أن وضوح عناصره تسهل عملية تطبيقه.

ويمكن لنا تطبيق نموذج جريماس على الفعل الدرامى فى مسرحية «السلطان الحائر» على الوجه التالى:

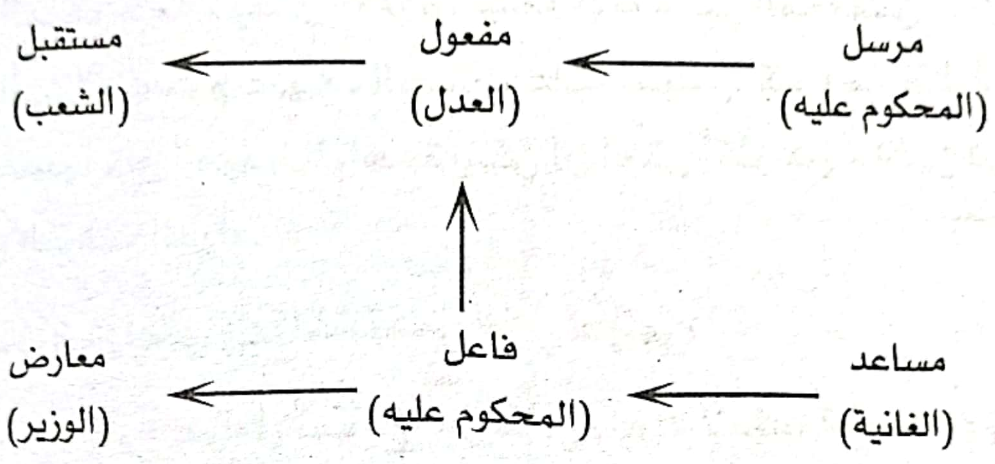
من خلال سرد عناصر حبكة ملهاة «السلطان الحائر يمكن القول إن بداية مرحلة التعقيد هى كما تقول د. فاطمة موسى:

لما كان تأخر المؤذن سببا فى بدء حركة الحدث يكون تقديم الآذان سببا فى إنفراج الأزمة وإيذانا بتوقف الحركة»(١)

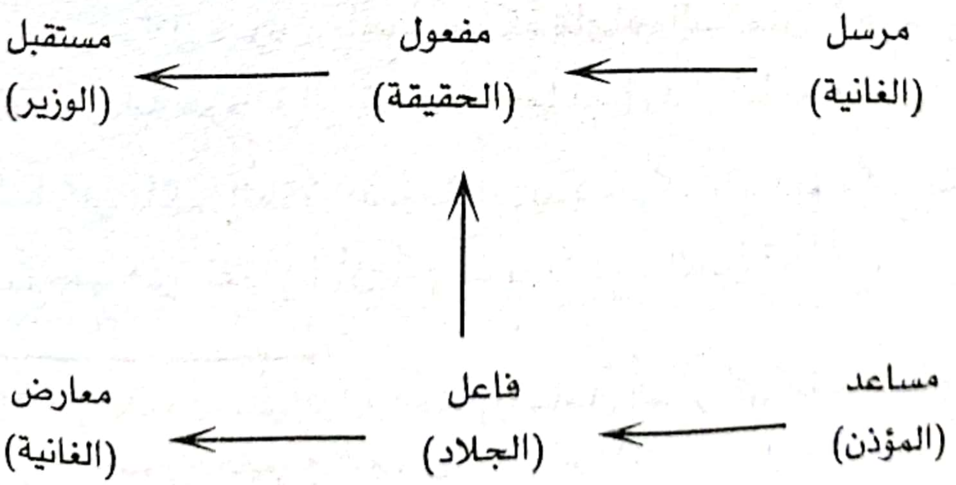
---

(١) انظر - د. فاطمة موسى: توفيق الحكيم والسلطان الحائر. فى «مجلة المسرح». القاهرة: مسرح الحكيم، ع ٣، مارس ١٩٦٣. ص١٢.

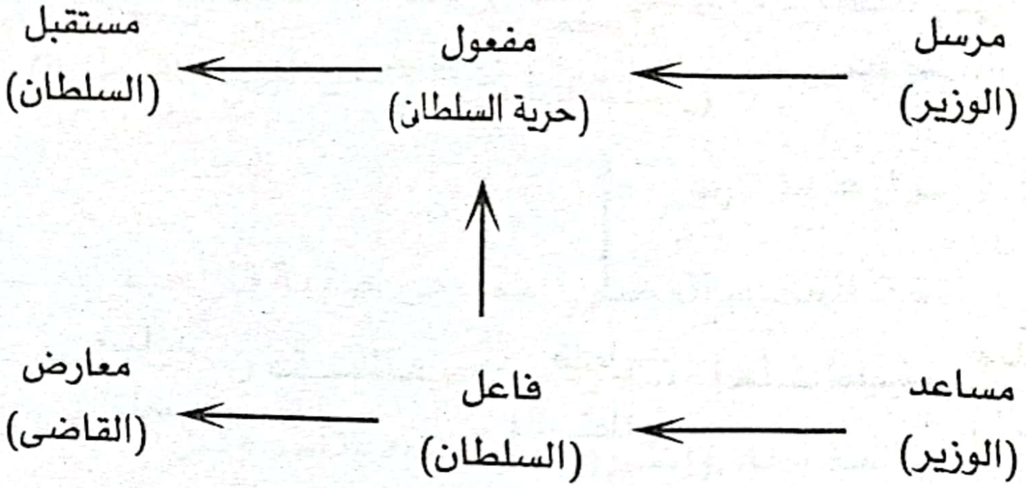
وبتحليل الباحث حبكة هذه الملهاة تحليلا تفصيليا لبيان حركة العوامل بداخلها، سيجد أن الموقف الدرامى رقم (١) تتمثله العوامل على النحو الآتى:



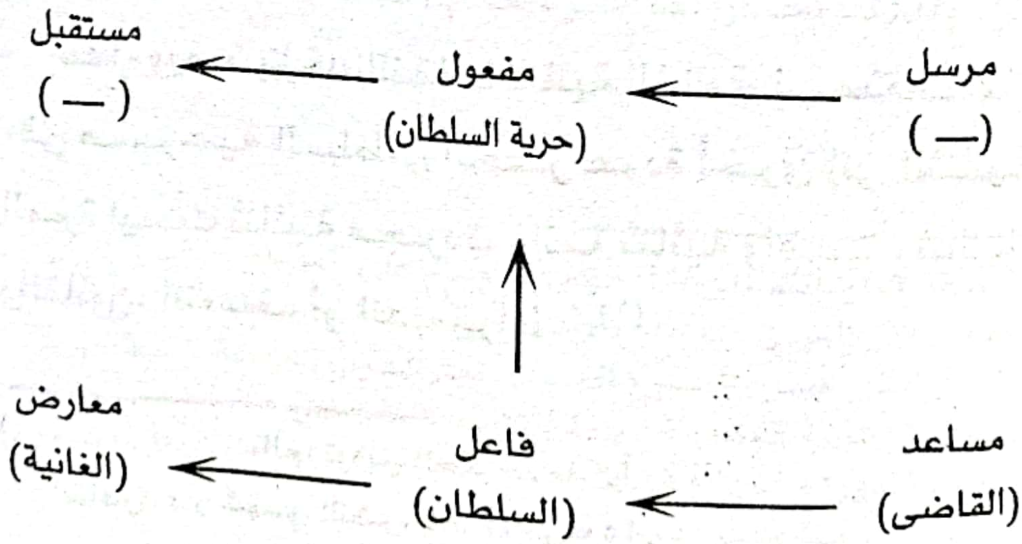
وفى الموقف الدرامى رقم (٢) تتحول عوامل الفعل كاملة تحولا جذريا، وتصبح حركة العوامل داخل هذا الموقف على النحو التالى:



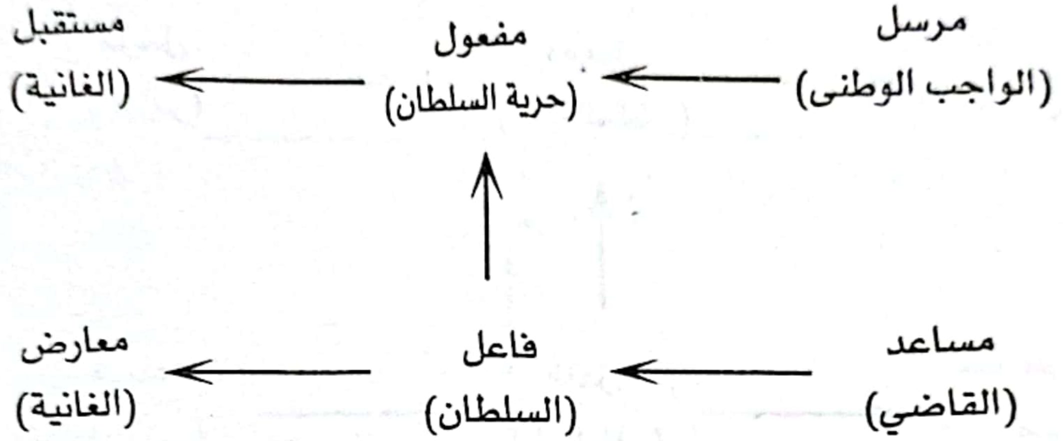
وفى الموقف الدرامى رقم (٣) يعود النموذج العواملى للتغير الجذرى على النحو التالى:



وفى الموقف الدرامى رقم (٤) تختفى بعض العوامل، وتبدو العوامل المحركة للفعل الدرامى على النحو التالى:



وفى المـوقف الدرامى الأخـيـر، يضـاف إلى خـانتى (المـرسل) و(المستقبل) عاملان جديدان، هما: (الواجب الوطنى) و(الغانية)، وتتغير بعض العوامل لتعلن نهاية المسرحية على النحو التالى:



ونتيجة لظهور (الواجب الوطنى) كنزوع يضغط على شخصية الغانية، تترك خانتها كمعارض لحصول السلطان على حريته، وبذا تنتهى المسرحية.

* * *

هذا، ويصف أحد النقاد الثنائية الغالبة فى هذه الملهاة، بقوله: «فى مسرحية السلطان الحائر عودة أخرى إلى الثنائيات. هذه المرة ليست ثنائية مجردة، وإنما ثنائية واقعية. ثنائية السيف والقانون، التعسف أو الديمقراطية»[١]

---

(١) محمود أمين العالم: توفيق الحكيم.. مفكراً وفنانا. القاهرة: دار شهدي للنشر، ١٩٨٤، ص ١٥٠.

وتختلف آراء الدارسين حول مصدر حكاية Fable السلطان الحائر، إذ تذكر تمارا الكسندروفنا ذلك قائلة:

«كوميديا السلطان الحائر ١٩٦٠ تجرى أحداثها فى فترة حكم المماليك لمصر، أى فى القرن الثالث عشر والرابع عشر الشخصيات والأحداث تتناسب تماما والعصر المذكور»[١]

بينما يقول عنها دارس آخر:

«لقد اتخذ الحكيم العصر المملوكى خلفية تاريخية لمناقشة قضية الديمقراطية لما اشتهرت به هذه الفترة من ظلام يطوى بين جوانحه كل المفاسد والشرور من رشوة وتآمر وكان فيها الحكم المطلق للسيف حتى يمكن جب القانون»[٢].

ويتفق د. محمد مندور مع الرأى السابق، حيث يقول:

«لا أعتبر مسرحية السلطان الحائر مسرحية تاريخية بالرغم من أن المؤلف قد إختار لها إطارا تاريخيا يقرب رموزها من الممكن. ولذلك إختار لها فترة حكم المماليك.. ولكنه لم يقصد قط إلى كتابة مسرحية تاريخية بالمعنى الدقيق لمفهوم هذا النوع من المسرحيات»[٣].

---

(١) بوتيتسيفا، تمارا الكسندروفنا: ألف عام وعام على المسرح العربى. ترجمة: توفيق المؤذن. بيروت: دار الفارابى، ١٩٨٢. ص ١٩٤.

(٢) د. سامى منير حسن: المسرح المصرى بعد الحرب العالمية الثانية. الإسكندرية: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٨. ص ٤٠.

(٣) د. محمد مندور: مسرح توفيق الحكيم. القاهرة: دار نهضة مصر، د. ت. ص ١٦٥.

ويتفق الباحث مع الرأيين السابقين، مختلفا بذلك مع رأى المستعرية السابق؛ إذ أن إشارة المؤلف إلى زمن الأحداث لا يتعدى - كما قال د. محمد مندور - مجرد تقريب الرموز إلى حيز الممكن، أو إضفاء شرعية الرمز وسحبه إلى دائرة الواقع الممكن، الذى يمكن أن يكون التاريخ. ويبرر المؤلف ذلك بقوله:

«كانت هناك ظواهر دفعتنى إلى مواجهتها بالوسائل التى كانت فى يدى. من ذلك ظاهرة خنق الحرية وإعطاء القانون إجازة. وهنا رأيت أن أكتب «السلطان الحائر» لأوضح وجوب إحترام القانون والحرية والإبتعاد عن استعمال السيف والعنف (....) كتبت السلطان الحائر عام ١٩٦٠ عندما بدأت هذه الظاهرة فى التكشف»(١).

وقد يفسر الرأى السابق للمؤلف سبب جنوحه إلى الرمز - كما ذكر د. محمد مندور - وإلى الخلفية التاريخية، ربما ليحمى نفسه من خطر مكاشفه السلطة بتلك المفاسد، فأجاز ما أراد أن يقوله بوضعه على مشجب التاريخ، وغلف أفكاره بغلالة الرمز التى تحمى فكره وتضمن عمومية الطرح الدرامى، بدلا من أن تكون مسرحية مباشرة عارية كتلك الذى بدأ بها حياته فى التأليف المسرحى (المرأة الجديدة - ١٩٢٤).

---

(١) توفيق الحكيم: عودة الوعى. ط ٢.
بيروت: دار الشروق، ١٩٧٤. ص ١١٠.

وهذا ما يختلف بدوره مع رأى المستعربة السابق بأن زمن أحداث هذه المسرحية، هو عصر المماليك، أى فى القرن الثالث عشر والرابع عشر.

هذا، ويخلص الباحث إلى أن حبكة ملهاة «السلطان الحائر» حبكة متماسكة من حيث بنائها، كما أنها أكثر حيوية من سابقتها، حيث أن الفعل يمر بخمس حلقات من حركة العوامل، التى تضمن للحبكة عنصرا هاما من عناصر جودتها الفنية، هو عنصر التشويق؛ حيث أن تغير الخانات المستمر ، وبخاصة خانات (المرسل ـ المستقبل). و(المساعد ـ المعارض)، يجعل المتلقى فى حال ترقب دائم لحركة الفعل. كما يضفى إيقاعا لاهثا، لا يجعل المتلقى يشعر بثقل عناصر الفعل الذى يجرى سريعا أمام عينيه.

*

خاتمة

نخلص فى هذه الدراسة إلى أن نموذج بروب غير قادر على التطبيق من الناحية العملية، لعدة أسباب أهمها:

١ - إنه لا يتمثل الموقف الدرامى تمثلا تاما.

٢ - إن عامل البطل المزيف لا وظيفة له.

٣ - إن عمل المكلف لا يكاد يبين.

٤ - إنه ليس شرطا أن يحتوى العمل الدرامى على شرير، وإنما لابد أن يتوافر فيه عناصر معوقة.

أما نموذج سوريو فقد اتضح لنا أن عامل (الأرض) غير واضح فى طرحه النظرى، وبالتالى لا يصح تطبيقه، أما فيما عدا ذلك فالنموذج قابل للتطبيق، ولكنه لايمكنه أيضا أن يتمثل بنية الفعل الدرامى تمثلا تاما.

ونعتبر نموذج جريماس، هو أرقى هذه النماذج العواملية، إذ أن العوامل تتحرك بحرية واضحة فى خاناته، ويحمل من المرونة

القدر الذى يسمح معه بأن يستوعب بنية المواقف الدرامية لحظة بلحظة.

ونرى،أن التعديلات التى أدخلتها آن أوبرسفيلد على نموذج جريماس هى تعديلات غاية فى الأهمية على المستوى النظرى، أما عند التطبيق، فإن الجدول لا يميز بين أن نبدأ بالمفعول أو أن ننتهى إليه، وهو ما يجعلنا نشير إلى تعديلات أوبرسفيلد على أنها تعديلات لا تتعدى كونها إسهامات نظرية، أو منطقية، ولكن عند التطبيق يتساوى الأمران.

ويجدر بنا أن نشير إلى قدرة عنصرى (المرسل ـ المستقبل) على الأداء التحليلي هنا، إذ أن كل موقف درامى يمثل رسالة منفصلة فى الغالب، وأن لكل منها مرسله ومستقبله ومفعوله. وهو الأمر الذى جعل من نموذج جريماس أكثر قدرة على التحليل.

وبذلك ننتهى إلى أن نموذج جريماس أكثر إمكانية لتحليل الفعل الدرامى أكثر من غيره (نموذج بروب/ نموذج سوريو)، حيث أن النموذجين الأخيرين إما أنهما يحتويان على عوامل لا وظيفة لها، أو أن ثمة غموضا يكتنف بعض تفاصيلها، مما يتبعه صعوبة التطبيق، والإتفاق بشأنهما على رأى واحد ثابت.

الفصل الرابع

دراسة الشخصية الدرامية
ولغة الحوار

تعترف «آن أوبرسفيلد» صراحة فى كتابها القيم «قراءة المسرح» الصادر فى طبعته الأولى عام ١٩٧٧، أقول (تعترف) بأن الشخصية المسرحية فى أزمة، بل إن الأمر يزداد سوءا، إذ أنها منقسمة مفتتة مبعثرة بين عدة مؤدين، مشكوك فى خطابها، مزدوجة ومتفرقة، وليس ثمة أهوال لم تخضعها لها الكتابة المسرحية أو الإخراج المعاصر(١).

أما Rastier فإنه يقرر فى كتابه Don Juan الاستغناء عن مفهوم الشخصية إلى حد الإنكار التام(٢). وقد وضعت الدراسات السيميولوجية المعاصرة مفاهيم جديدة للشخصية؛ إذ لم تعد الشخصية صورة مادية لكائن ما، بل صارت مجرد «وظائف» تتحكم فى أجرومية الفعل الدرامى وتبين مساراته.

وتحت عنوان «العوامل والممثلون» يدرس بافيز (الشخصية) فى إطارها ومفهومها السيميولوجى المعاصر مقسما أطوارها فى الجدول التالى إلى:

---

(١) اوبر سفيلد، آن: قراءة المسرح. ترجمة: مى التلمسانى. القاهرة: منشورات مهرجان المسرح التجريبى السادس، ١٩٩٤، ص ١٢٧.
(٢) انظر: المرجع السابق، نفس الصفحة السابقة.

المستويات	طراز الشخصية	مستوى الوجود
٤ ـ مستوي العرض	الممثل	الشخصية المرئية
٣ ـ مستوي النص	المؤدى ـ الفاعل (الشخصية) (الأدوار)	المستوى الإستدلالى أو المنطقية (الدوافع والثيمات ووحدات الحدث)
٢ ـ تركيبة السرد (المستوى العميق)	العوامل	المستوى الحكائى (منطقة الأحداث)
١ ـ البنية المنطقية (المستوى العميق)	القوى الدافعة المنطقية	المستوى الأولى الحامل للمعنى[١]

وخلال الجدول السابق، يكشف بافيز عن مستويات وجود الشخصية كما يلى:

١ ـ مستوى البنية الأولية: وهو المستوى الحامل للمعنى الذى يتضمن علاقات: التناقض، التضاد، التضمين، بين مختلف عوالم المعنى المكونة للمربع المنطقى السيميولوجى الذى قدمه نموذج جريماس ـ ١٩٦٦ ـ ١٩٧٠.

٢ ـ مستوى العوامل: وفيه تكون العوامل عناصر عامة غير إنسانية وغير مادية؛ مثل: السلام ـ الحب ـ السياسة.. الخ.

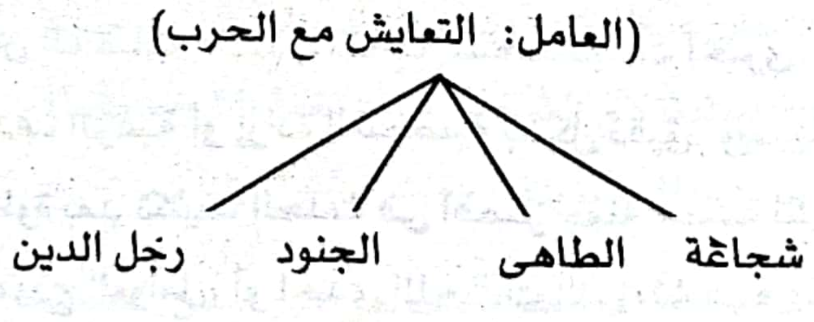
(1) Paris: Éditions Sociales 1980. P.26. Pavis, Patrice: Dictionnaire du Théâtre.

والعوامل ليس لها وجود إلا على المستوى النظرى/ المنطقى فى وحدات منطقية منظمة مكونها حدثا أو سردا.

٣. مستوى الشخصية: وهى وحدات فعلية مصورة لها وجود فعلى داخل المسرحية. والشخصية هنا بمفهومها التقليدى، ويمثل المستوى الوسيط - بين المستويين الثانى والثالث - هو مستوى (الأدوار)؛ وهى وحدات تصويرية عامة؛ مثل: الجبان - الخائن.. الخ. وينتمى الدور فى آن واحد للبنية السردية العميقة؛ مثل: الخونة يفعلون دائما هذا النمط من الأفعال؛ كما ينتمى للبنية النصية (مثل: ترتوف وهو نوع معين من الخونة).

٤ - مستوى العرض المسرحى: أو مستوى الممثل بمفهومه التقنى كما تؤدى أدوارهم بوساطة ممثل حقيقى.[١]

ويشير بافيز إلى أنه يجوز أن يكون العامل الواحد على مستوى التفكيك متجسدا فى أكثر من شخصية؛ مثل شخصية (الأم شجاعة) لبريشت.



(1) Ibid. Loc. Cit.

وفيما سبق يتضح أن تجسد الشخصية يمكن أن يؤدى بوساطة ممثل أو أكثر، أو يلعب مجموعة من الممثلين وجها واحدا من أوجه وجودها.

تعرض آن أوبرسفيلد مشكلات تحليل الشخصية سيميولوجيا، وتوضح أن ثمة شروطا يجب أن يخضع إليها الدارس عند تحليل شخصية ما تحليلا سيميولوجيا، والشروط الواجب توافرها هى:

١ ـ ضرورة بحث الشخصية بحثا كليا من خلال مباحث الدراسة المختلفة.

٢ ـ تختلف مباحث تحليل الشخصية وفقا للخطة التاريخية المسرحية.

٣ ـ لا يجب أن نقوم بدراسة الشخصية منعزلة ولو بشكل مؤقت.

بعد معرفة شروط التحليل السيميولوجى للشخصية، يمكن القول إن عملية دراسة الشخصية يجب أن تبدأ أولا بتحديد وظيفة الشخصية النحوية فى نموذج العوامل؛ وذلك إذا كانت الشخصية فاعل الاخبار أو الخطاب الذى تكون فيه موضوع الخبر، بما فى ذلك لوكان الخطاب عنها بوساطة شخصيات أخرى. هنا يتم تحديد هدف الرغبة أو إرادة الشخصية بشكل دقيق. ويسهل القيام بهذه الخطوة بعد تكثيف الحدث فى أقصر جملة ممكنة لكى يسهل صياغة نموذج العوامل، أو احدى اللحظات التى يتشكل فيها نموذج العوامل فى وضع ما. بهذا يمكن تحديد موقع الشخصية نحويا من

العالم الدرامى وبيان وظائفها النحوية. حيث تكون هذه المرحلة نقطة ارتكاز دائمة عند تحليل الشخصية.

ويمكن الانتقال إلى معرفة الأداء المرجعى والشعرى للشخصية فى قائمة المجموعات الاختيارية، بتحديد العلاقة المجازية أو الرمزية التى تقوم بها الشخصية فى عدد من شبكات المعنى.

ففى مسرحية أندروماك Andro maque لراسين Racine تمثل طروادة الإغريق، وسمينا الأحرار الآخرين، وضحية الحرب فى مقابل كل المنتصرين خاصة بيروس pyrrhus، وامرأة / أرملة وأم فى اتصال تعارض مع هرميون hermione القرن السابع عشر. إن معرفة الأداء المرجعى والشعرى للشخصية من شأنه أن يقوم برسم خريطة لملامح الشخصية المميزة فى علاقاتها المتشابكة والمتعارضة مع الشخصيات الأخرى بوصفها مجموعة سيميولوجية.

وإذا انتقلنا إلى مرحلة تحليل خطاب الشخصية، فإننا نود أولا أن نؤكد على ملاحظة أوبرسفيلد بشأن إزدواجية الإخبار فى المسرح: حيث تتكلم الشخصية بوصفها الشخصية، أو تتكلم بلسان مؤلفها فى لحظات معينة.

ويبدو خطاب المؤلف المتخفى فى لسان الشخصية واضحا عندما (يتصنع) خطاب الشخصية الكلام.

أيضا هناك علاقة وطيدة بين خطاب الشخصية ولغة حوارها؛ فاللغة هى التى تكشف عن الأبعاد الإجتماعية والثقافية للشخصية؛ خاصة إذا مثلت اللهجة - بمعناها الحرفى - لغة الحوار(١).

ويلخص ستون وسافونا ما أنجزته آن أوبرسفيلد من نتائج خاصة بدراسة الشخصية سيميولوجيا، خلال مربعين أساسين:

* **الأول:** هو الشخصية بوصفها مفردة Lexeme؛ حيث العامل أو الفاعل Actant وظيفة أجرومية فى البنية الدرامية كذات راغبة وساعية نحو تحقيق إنجاز ما. أما الوظيفة الثانية التى تضطلع بها الشخصية فهى (الكناية) حيث تؤدى الشخصية وظيفة كجزء من كل أكبر أوفى علاقاتها بشخصية أو شخصيات أخرى. أيضا قد تؤدى الشخصية دورا إستعاريا كأن تحيل مثلا لمعنى القمع أو القوة...الخ. أو تلعب الشخصية دورا مرجعيا تاريخيا كأن تمثل شخصية المجتمع البرجوازى. أيضا قد تقوم الشخصية بدور إيحائى حيث تصنع سلسلة من المستويات الإيحائية كشخصيات الأسطورة التى تحتفظ بإيحاءات الأسطورة الأصلية المستمدة منها.

* **والاخر:** هو دراسة الشخصية بوصفها كلا سيميولوجيا؛ على النحو التالى:

أ - الوظيفة التمثيلية (العواملية): حيث يشكل الفاعل Actant وحدة دلالية من وحدات القص، وقد تجتمع عدة شخصيات

---

(١) انظر: أوبرسفيلد، آن: مرجع سابق. ص ص ١٤٦: ١٧١.

لتمثل عاملا أو فاعلا واحدا، مهما إختلفت الطبقات والأعمار والمكانة.

ب ـ التفرد: وذلك باستخدام سمات دالة على فردية الشخصية كما فى المسرح البرجوازى، ويدل إسم الشخصية على مدلولها فى هذا السياق.

جـ ـ الجمعية Collectivisation: مثل أنماط الكوميديا ديللارتى أو فى الميلودراما، أو التجريدات الإجتماعية(١).

إن قضية ابتكار نموذج تحليلى سيميولوجى واحد قادر على دراسة الشخصية الدرامية دراسة تحليلية وافية ترتكز على غياب النموذج الأوحد لإبداع الشخصية الدرامية؛ إذ مرت ـ ولاتزال ـ الكتابة الدرامية بأطوار كثيرة متباينة خلال مئات السنين من التأليف الدرامى فى مختلف البلدان الغربية والشرقية. وقد خلفت الحقب التاريخية إهتمامات مختلفة فى تصوير الشخصية، وهذا ما يفسر أن على الدارس أن يقوم بتوظيف كل التراث السيميولوجى المتعلق بدراسة الشخصية فى خدمة وضع أداة تحليلية ميسرة تخدم هدفه، حسب نوع الدراما التى يدرسها، ونوع الشخصية التى تحيا بداخلها.

ولهذا، يظل التحليل السيميولوجى للشخصية عبارة عن آليات تتحكم إختياراتها فى صنف الشخصية والنوع الدرامى الذى تعيش

---

(١) انظر: ستون، إلين وسافونا، جورج: المسرح والعلامات. ترجمة: سباعى السيد. القاهرة: مطبوعات مهرجان القاهرة للمسرح التجريبى الثامن، ١٩٩٦. ص ٦٤ ـ ٦٦.

فيه. ويمكن أن نقدم نموذجا تحليليلا للشخصيات ولغة الحوار فى مسرحية «السلطان الحائر» لتوفيق الحكيم.

تشتمل ملهاة «السلطان الحائر» على عشرة شخصيات. غير الجموع الممثلة لأهالى السلطنة هم: الجلاد، المحكوم عليه، الخادمة، سيدتها الغانية، المؤذن، الوزير، القاضى، السلطان، الإسكافى، والخمار. ومن الجدير بالذكر أن المؤلف لم يعن بتصوير معظم هذه الشخصيات تصويرا يبتعد عن السطحية؛ يستثنى من ذلك شخصيتا السلطان والغانية، ولا يتعد وجود هذه الشخصيات فى النسيج الدرامى للمسرحية القيام بوظائف درامية محددة. ويمكن عرض الوظائف الدرامية لكل شخصية من شخصيات هذه الملهاة على النحو التالى:

١. الجلاد. المحكوم عليه:

تقوم شخصيتا الجلاد والمحكوم عليه بجملة من الوظائف؛ أول هذه الوظائف هو بث أثر ملهاوى فى افتتاحية المسرحية وخلال النصف الأول من الفصل الأول؛ حيث نجد محكوماً عليه بالإعدام يدعو جلاده للشراب، أو يغنى الجلاد ليسلى المحكوم عليه. كما يفيد وجود الجلاد ذى الصوت المنفر من استدعاء الغانية ليتم كشف المحكوم عليه معلومة هامة هى التى يبنى عليها الفعل المسرحى كله مؤداها أن السلطان عبد رقيق، وهى معلومة هامة يقع على أساسها الموقف الدرامى الرئيسى للمسرحية. ويمكن أن

يدخل فى ذلك أيضا، أن المعلومة التى يلقى بها المحكوم عليه للغانية تلقى الضوء على شخصية السلطان.

٢. الخادمة وسيدتها الغانية:

تلعب الخادمة دورا وظيفيا هاما يتمثل فى التمهيد لدخول الغانية، كما يوظفها المؤلف أيضا لتثير حفيظة سيدتها الغانية ضد الجلاد، وهو ما يؤدى إلى تشكيل بداية الحدث. أما الغانية فهى التى تحرض المؤذن ليؤخر - أو ألا يقوم بـ - الآذان ، وبذا تساهم فى تشكيل بداية الفعل الدرامى أيضا .. كما أنها تقوم بآليات أغلب مساحة مرحلة التعقيد؟ حيث تشترى السلطان، وتفرض عليه أن يذهب إلى بيتها لقضاء ليلة. ويوظف المؤلف شخصية الغانية أيضا لتشكيل مرحلة الحل؛ إذ هى التى تقرر أن تهب السلطان حريته وترفض أن تسترد مالها. ومن الجدير بالذكر أن شخصية الغانية تمثل «بطلة المسرحية» حيث تقوم بأغلب عناصر الفعل، وهى الشخصية ذات الإرادة فى تأخير المؤذن عن الأذان وإلقاء اللوم على الجلاد وتصفه بأنه كان مخمورا وقت الأذان، ثم تشترى السلطان وتفرض عليه - وبالتالى على حاشيته - أن يبيت ليلة فى بيتها، وفى النهاية هى التى تحرر السلطان بعد إن كان عبدا لها. ويعيب بناء هذه الشخصية أن المؤلف يطلق عليها صفة «الغانية» طوال المسرحية، وخلال جلستها مع السلطان - فى الفصل الثالث - تسرد شيئا من تاريخها، وتوضح للسلطان أنها ليست غانية وإنما هى أرملة ثرية تحب مجالسة الأدباء والفنانين، وأن ما يشاع عنها

غير حقيقى. وكان يمكن للمؤلف ألا يلصق بها صفتها كـ «غانية» ثم ينفى هذه الصفة على لسانها فى الموقف قبل الأخير من نهاية المسرحية[1].

٣. المؤذن:

يفيد وجود شخصية «المؤذن» فى تحديد بداية الفعل ونهايته، كما يلعب دورا هاما فى إنشاء موقف ملهاوى مع الجلاد فى الفصل الثانى من المسرحية [2]. كما يفيد منه أيضا فى التمهيد لدخول السلطان للمرة الثانية (موقف المزاد)؛ حيث يقول للجلاد:

«(صائحا) انظر! .. انظر!.. موكب السلطان قد أقبل»[3].

٤. الوزير. القاضى:

يمثل الوزير نمط رجل الحاشية الشرير... ويتصف بالنفاق مع من يعلوه فى السلطة والشدة مع من هم أضعف منه.. يأمر بقطع رقبة النخاس لأنه قال الحق، ويداهن السلطان حين يعترف له بتقصيره فى نسيانه موضوع رقه وقت كان السلطان السابق على فراش الموت. يفيد دراميا فى إنشاء موقف ملهاوى فى منتصف الفصل الأول حين يوبخ الجلاد على تقصيره فى أداء عمله.. كما يفيد منه المؤلف أيضا فى إنشاء موقف درامى جيد يتم فيه

---

(١) انظر: توفيق الحكيم: السلطان الحائر. القاهرة: مكتبة مصر، د.ت. ص ص ١١٠ : ١١٣.

(٢) انظر: المرجع السابق. ص ٦٧، ٦٨.

(٣) نفس المرجع السابق. ص ٦٩.

الوصـول بالسلطان لأن يرضى بأن يبـاع فـى مـزاد علنى، عندمـا يطلب من السلطان أن يستمع لحديث القاضى.

أما القـاضـى، فـيصـوره المؤلـف فى الفصل الأول مثـالا للحق والعدل؛ إذ يقف فى وجـه السلطان ولا يخـاف تهـديداته. ويزج به زجا ليكون سلعة تباع فى مزاد علنى. كما أنه يفيد به المؤلف فى حث المؤذن على تبكيـر أذان الفـجـر فى الفـصل الثـالث؛ أى أنه يساهم فى تشكيل نهاية المسرحية. ويعيب بناء شخصية القاضى ما وصفه فؤاد دواره بقوله:

«رغم هذا النجاح الفنى الكبيـر فـأنا ألاحظ خللا فى شـخصية قـاضى القضـاة، فقـد رأيناه فى الفصل الأول يتـمـسك بالقـانون ويدافع عنه فى مـواجـهـة السلطان ببطولـة وفـدائيـة.. ثم إذا به فى الفـصلين التاليين يعبث بالقانون عبثا صارخا دون مبررات لهذا التحول المفاجىء من النقيض إلى النقيض.. ولا يكفى لتـبـرير هـذا التـحـول مـا قـاله السلطان له خـلال جدلها»(١).

ويتـفق البـاحث مع الرأى السـابق؛ إذ أن شـخـصـيـة القـاضى يعتروها هذا العيب التقنى بوضوح؛ إذ أن موقف القاضى يتغير من السلطان دونمـا مـبـرر درامـى مـقنـع. ويمكن أن يضـاف إلى الرأى

---

(١) فؤاد دواره: مسرح توفيق الحكيم ـ ٢ ـ المسرحيات السياسية. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦. ص ٢٩٨.

السابق، أن القاضى يرفض أن يبتكر حيلة ليخرج السلطان من هذا المأزق، فيقول للسلطان والوزير:

«حيلة؟!.. لست أنا الذى يطلب إليه البحث عن الحيل»(١)

ولكنه فى الفصل الثالث هو الذى يبتكر حيلة لخلاص السلطان من يد الغانية، بل ويحاججها فى حيلته لإقناعها.(٢)

٥. الإسكافى. الخمار:

وهما شخصيتان يفيد منها المؤلف فى إنشاء مواقف ملهاوية، وبخاصة فى مفتتح الفصل الثانى، كما يفيد المؤلف أيضا فى جعلهما يمثلان رأى أهل السلطنة.

٦. السلطان:

السلطان هو الشخصية المحورية وعنوانها والفاعل الرئيسى فيها. يصوره المؤلف تصويرا فنيا فريدا؛ إذ كان قبلا مجرد عبد رقيق اشتراه سلطان البلاد، وجعل منه مملوكا قويا، حتى أنه صار قائد جيوش السلطنة.. وبعد وفاة السلطان، قلد سلطانا على البلاد.. وفى ثنايا الفعل الدرامى يقع السلطان فى حيرة من أمره؛ إذ يكشف له القاضى والوزير أن ما يشاع عنه بشأن استمرارية عبوديته ـ بين الناس هو حقيقة، وبين شعوره بخيبة الصدمة التى

---

(١) توفيق الحكيم: السلطان الحائر، مرجع سابق. ص ٥٥.

(٢) انظر: المرجع السابق. ص ١٣٠: ١٣١.

تلقاها والامتثال لمشورة القاضى، يقع فى أسر انفعالات نفسية قوية.. أساسه الغضب الذى يجعله يهاجم القاضى فى بدء تحاورهم، وحين ينصت لنداء العقل، يمتثل لإرادة القاضى ويوافقه على عرض نفسه للبيع فى مزاد علنى. ويرى الباحث أن ثمة عيبا فى سلوك شخصية السلطان؛ إذ هو الذى كان يبحث - فى الفصل الأول - عن حيلة يخرج بها من مأزقه، فنجده يرفض حيلة القاضى التى يدبر ها لينقذه من المبيت ببيت الغانية وهو ما يمثل تناقضا تجاه موقفين متماثلين..

*

مما سبق يمكن القول إن شخصيات ملهاة «السلطان الحائر» قد أدت أدوارا درامية واضحة ومحددة، ولكن يعترى شخصيتا «السلطان» و«القاضى» عيبا تقنيا أساسيا هو تغير موقفهما من النقيض إلى النقيض دونما مبرر درامى واضح.

*

هذا، ويلاحظ الباحث أن لغة المسرحية هنا لغة عربية فصحى. وفيها يتراجع الحكيم عما أسماه بـ «اللغة الثالثة» وقصد إلى لغة عربية فصحى سلسة، لغة عربية فصحى رصينة ذات شاعرية خاصة .

يصف د. على الراعى الحوار الدرامى لملهاة «السلطان الحائر» بقوله:

«إن المناقشة هنا تتم بوسائل درامية يسهل تقبلها واستيعابها بما تقدم من زاد للفكر والعين معا»[١]

ويفسر الباحث قول د. على الراعى «الوسائل الدرامية» بقدرة الحوار على المناورة وعدم كشف مايسعى إليه الموقف إلا بالقدر المطلوب؛ ذلك أن المناقشة التى يجريها المؤلف على ألسن الشخصيات تتسم بالرشاقة والفكاهة - كما يصفها فؤاد دواره[٢]، إلى جانب ما يصفه د. محمد مندور، بقوله:

«ولقد خيل إلى أن هذه المسرحية العظيمة قد تحول فيها كل لفظ وكل موقف وكل شخصية إلى رمز كبير يرمز لحقيقة من حقائق الحياة العميقة الكاوية..»[٣].

وهو ما يوضح مدى دقة استخدام الألفاظ وظلالها الكثيفة التى تبدى الجملة الحوارية بعامة واللفظ بخاصة ما هو إلا رمز كبير يحيل إلى حقيقة من حقائق الحياة العميقة.

*

---

(١) د. على الراعى: توفيق الحكيم - فنان الفرجة وفنان الفكر. كتاب الهلال. عدد (٤٢٤)
القاهرة: دار الهلال، نوفمبر ١٩٦٩. ص ٩٦ - ٩٧.

(٢) انظر: فؤاد دوارة: مسرح توفيق الحكيم - ٢- المسرحيات السياسية. مرجع سابق. ص ٢٩٨.

(٣) د. محمد مندور: مسرح توفيق الحكيم. مرجع سابق. ص ١٦٢.

الفصل الخامس

دراسة الزمن
والنصوص غير الكلامية

من مشكلات دراسة الزمن هو عدم وجوده بصورة مفردة فى مجال الدراما؛ فهو إما أن يكون مرتبطا بوحدة من وحدات الحدث أو مرتبطا بمرحلة عمرية لإحدى الشخصيات. وفى كل الأحوال يرتبط الزمن بوجه آخر مصاحب له هو المكان.

الزمن فى الدراما يرتبط بمباحث ثلاثة: إما العصر الذى تعرض فيه الأحداث، كما فى المسرحيات التاريخية أو الكلاسيكية، أو زمن العرض المسرحى، وهو يعنى ما تستغرقه أحداث المسرحية حين تعرض على خشبة التمثيل. أما المبحث الثالث فهو أكثرها أهمية، وهو الزمن الدرامى؛ ويعنى مجموع وحدات الزمن كما تعرضها أحداث المسرحية، بما فى ذلك الوحدات الزمنية التى تختزن بين فصول المسرحية أو مشاهدها.

ومن الملاحظ أن ثمة علاقة وطيدة بين الزمن الخارجى (زمن عرض الأحداث مسرحيا) والزمن الداخلى (الزمن الدرامى)، وتكون هذه العلاقة ثابتة تقريبا فيما يتعلق بمذهبية النصوص الدرامية؛ فالمسرحية الطبيعية تجاهد فى أن يكون الزمانان متطابقان، والمسرحية العبثية تسعى إلى إحداث فجوة فوضوية بينهما، كما تسعى وحدات الزمن الدرامى إلى التبعثر وعدم الإحكام، بينما

تقدم المسرحية الكلاسيكية علاقة مختلفة متوازنة بين زمنى العرض والدراما؛ فالزمن يلعب دورا سحريا فى إضفاء المعقولية على الحدث أو قد يغرينا فقط بمشاكلة الواقع.

ودلالة الإشارات الزمنية تستنبط - فى الغالب - من سياقها الذى توضع فيه، حتى لو كانت إشارات مكانية لا تبوح بكشف وحدة الزمن صراحة. واجتهاد الدارس هنا ودقة تناوله هى التى تكشف عن وظائف الزمن فى الدراما كما تكشف عن دلالتها.

أما النصوص غير الكلامية، فهى نصوص إرشادية يحاول الكاتب خلالها أن يضع تصورا لما هو مرئى ومسموع فى العرض المسرحى المفترض الذى يقدمه كسند من أسانيد التعبير الدرامى. والنصوص غير الكلامية إما أن تكون خارجية مثل الإرشادات المسرحية التى تسبق الحوار والأحداث، أو تكون خارجية مثل الإرشادات المسرحية المصاحبة للحوار والتى تقوم بوظائف مختلفة. ويرى إسلن أن الدراسات السيميولوجية المبكرة لم تهتم إلا بالنص الحوارى فى الدراما باعتباره النص الرئيسى المنتج للمعنى، فى حين يؤكد على أهمية دراسة النصوص غير الكلامية دراسة لا تقل أهمية عن دراسة النص الحوارى[1].

ويقدم ستون وسافونا تصنيفا دقيقا للنصوص غير الكلامية على النحو الآتى:

---

(1) Esslin, M.: The Field of Drama., London: Methuen, 1987. p.80, 83.

* التعريف/ الوصف عند دخول الشخصية أول مرة
* وصف السمات الرئيسية للشخصية.
* وصف العلاقة بالشخصيات الأخرى.
* الإشارة إلى دخول الشخصية وخروجها.
* وصف السلوك.
* وصف الحركة.
* وصف الإيماء.
* وصف الوضع الجسمانى.
* وصف الفعل الذاتى.
* وصف الفعل الشعرى.
* وصف ردود الأفعال.
* وصف الأداء الصامت.
* وصف طريقة الإلقاء.
* وصف طبيعة نغمة الصوت.
* وصف إنفعال نغمة الصوت.
* وصف سرعة الفعل أو الإلقاء.
* وصف حجم الصوت.
* وصف الإيقاع.
* وصف المخاطب (مونولوج، حديث جانبى، حوار... إلخ).

* وصف الصمت. الوقفة.

* وصف المنظر، المكان.

* وصف مستويات المسرح.

* وصف علاقة خشبة المسرح وما دونها.

* وصف جغرافيا خارج المسرح.

* تحديد الزمن: نهار - ليل.

* تحديد الزمن: الفصل/ الخريف.

* وصف الأزياء.

* وصف الإكسسوار.

* وصف الإضاءة.

* وصف الصوت: خارج/ داخل الخشبة[١]

ويبين من خلال دراسة الزمن والنصوص غير الكلامية فى مسرحية «السلطان الحائر» كيف يمكن الإفادة بالمخزون النظرى للدراسات السيميولوجية فى تحليل هذين العنصرين.

*

يحدد المؤلف العصر الذى تجرى فيه أحداث ملهاة «السلطان الحائر» تحديدا غير دقيق، حيث يقول «فى عصر سلاطين المماليك»[٢]. ويرجع عدم التحديد الدقيق لفترة وقوع الأحداث إلى

---

(١) ستون، إلين - سافونا، جورج: المسرح والعلامات. ترجمة: سباعى السيد. القاهرة: مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى، ١٩٩٦. ص ١١٧- ١٣١

(٢) توفيق الحكيم: السلطان الحائر. مرجع سابق. ص ١١.

أن عصر سلاطين المماليك يتجاوز مائتى عام؛ ويفيد عدم التحديد هذا بإلقاء ظلال تاريخية على الأحداث دون الإشارة الواضحة إلى عصر سلطان بعينه من سلاطين المماليك، مما يضفى على الأحداث ظلالا تاريخية دون البوح - صراحة - بتاريخية الأحداث - كما ذكر د. محمد مندور(١).

فالظلال التاريخية تنفى عن المؤلف قصدية مواجهة الواقع المتردى بأسباب تردية الحقيقية - من وجهة نظره، مخافة أن يعرض نفسه لبطش السلطة، واكتفى بأن يصور ما أراد مواجهته واضعا ملهاته فى عباءة توحى بالتاريخية يسهل مواجهة الواقع بطريقة غير مباشرة. من ناحية أخرى، يمثل عصر سلاطين المماليك ما يمكن أن يوصف «بالانحطاط» و«التردى» وإمكانية حدوث مثل هذه الأحداث فيه، مما يضفى مصداقية على الفعل الدرامى من ناحية إمكانية حدوثه.

ثم يصف المؤلف زمن بداية الأحداث بقوله:

«الفجر يكاد يبزغ»(٢)

ويفيد المؤلف من هذه الإشارة - سواء كان للقارئ أو للقائمين على العرض المسرحى - فى تجسد الزمن، الذى يساهم مساهمة فاعلة فى بناء الأحداث، ذلك أن قرار الوزير بإعدام النخاس عند أذان الفجر، يجعل الزمن حداً فاصلا لوقوع فعل قتل النخاس أو

(١) انظر - د. محمد مندور: مسرح توفيق الحكيم. مرجع سابق. ص ١٦٤، ١٦٥.
(٢) توفيق الحكيم: السلطان الحائر. مرجع سابق. ص ١١/.

إبقائه حيا، حيث تقوم الغانية بالإتفاق مع المؤذن على عدم الأذان. إلى أن يصل الوزير فيعلن أنه صلى الفجر مع السلطان والقاضى. وأنهما فى الطريق إلى موقع الأحداث. وبذا يساهم تحديد الزمن هنا فى جعله أكثر مصداقية ومشاكلة للواقع. ويفيد قول المؤلف (قبيل) قبل كلمة (الفجر)، ما يمكن أن يعنى سريان النور شيئا فشيئا كلما تقدمت أحداث المسرحية حتى نهاية الفصل الأول. ليضفى هذه المصداقية على الأحداث.

وخلال الفصل الثانى لا يشير المؤلف صراحة إلى زمن الأحداث، كما لم يشر إلى الزمن الفاصل بين الفصلين الأول والثانى.. ولكن يمكن استنتاج الزمن من خلال سياق أحداث الفصل الثانى. فى بداية الفصل الأول، يعلن الخمار عن تعجبه من أن الإسكافى فاتحا محله مع أن كل المحال قد أغلقت، وفى الموقف التالى نجد طفلا وأمه يشاهدان الاستعدادات التى أقيمتا لعمل المزاد فى الساحة[1]، وهذا يشى بأن الوقت نهار. أما الزمن الفاصل بين الفصلين الأولين فغير محدد. ويفيد عدم تحديد زمن الأحداث هنا بطريقة المسكوت عنه مثلما يفيد ذكره: حيث أنه لا ضرورة فنية من ورائه، ويكفى الإيحاء به لإعطاء المصداقية على الفعل دون تحديده تحديدا قاطعا كما حدده صدر الفصل الأول بقبيل الفجر. إلا أن المؤلف يعود إلى التأكيد على أن نهاية الفصل الثانى تقع قبيل الليل. ويبدو ذلك من قول الغانية للسلطان:

---

(١) انظر. المرجع السابق. ص ٦١، ٦٢.

«إن تمنحنى يا مولاى هذه الليلة.. ليلة واحدة.!.
شرفنى بقبول دعوتى، ولتكن ضيفى حتى مطلع الفجر!»(١)

ثم يشير المؤلف - عبر نص غير كلامى داخلى - إلى أن السلطان يتبع الغانية إلى دارها قبيل إنزال ستار الفصل الثانى.. وهذا ما يفيد مواصلة التوتر الدرامى، وخلف حال الترقب والتشويق؛ إذ أن السلطان الآن عبدا مملوكا للغانية، فهل ترضى بتحريره؟! هذا ما يجيب عنه الفصل الثالث.

وفى صدر الفصل الثالث، يشير المؤلف إلى أن الوقت ليل(٢)، وهو ما يعنى مواصلة الزمن بين الفصلين الثانى والثالث دون انقطاع. وهو ما يصدق حين يرى المتلقى السلطان ما يزال فى قبضة الغانية، مما يزيد حدة التوتر الدرامى، ويغزى عنصر التشويق ويعطى مصداقية للفعل؛ خاصة وأن تحرير السلطان مرهون ببزوغ الفجر، وحين يقوم القاضى بحيلته يخيم الليل على المكان فيؤكد تلك الحيلة. ويكسبها بعدا دلاليا يعنى بفساد حاشية السلطان وتدنى سلوكهم؛ خاص وأن المتلقى يتعاطف مع الغانية ضد ألاعيب حاشية السلطان.

مما سبق، يمكن أن يخلص الباحث إلى أن الزمن فى ملهاة السلطان الحائر قد لعب بعض الأدوار الوظيفية الهامة، يمكن إجمالها فى:

---

(١) نفس المرجع السابق. ص ٩٨.
(٢) انظر: المرجع نفسه. ص ١٠٠.

١ - تحديد عصر المماليك يضفى على الحدث صفة الممكن. وهو ما يساعد على إضفاء المصداقية على الفعل.

٢ - خلق توتر درامى، وبالتالى إثارة الترقب لدى المتلقى.

٣ - بث قيم دلالية.

*

هذا ويستثمر المؤلف نوعى النصوص غير الكلامية (الخارجية والداخلية) على النحو الآتى:

أولا: النصوص غير الكلامية الخارجية (المنظر المسرحى):

فى صدر كل فصل من فصول المسرحية الثلاثة، يرصد المؤلف نصا غير كلامى معنيا بالمنظر المسرحى. أولها يقول فيه:

«ساحة بالمدينة، فى عصر سلاطين المماليك، الفجر يكاد يبزغ، وقد خيم السكون. عمود شد إليه محكوم عليه بالإعدام، وجلاده على مقربه منه يجاهد فى مقاومة النعاس»(١).

وفى صدر الفصل الثانى، يقول المؤلف:

«عين الساحة.. وقد أخذ الحراس ينظمون صفوف الشعب حول منصة أقيمت فى المكان.. حان الخمار

---

(١) المرجع السابق: ص ١١.

مغلق، وقد وقف يتحدث إلى الإسكافى المنهمك فى عمله بباب حانوته المفتوح»[1].

وفى صدر الفصل الثالث، يقول المؤلف:

«عين الساحة، وقد ظهر منها جانب المسجد بمئذنته.. كما ظهر جانب منزل الغانية، يكشف عن جزء من الحجرة ذات النافذة المطلة على الساحة.. الوقت ليل..»[2].

من النصوص غير الكلامية الخارجية السابقة، يمكن ملاحظة أنها تلعب الأدوار الآتية، بمالها من وظائفها الدرامية المميزة:

١. الإشارة إلى الفضاء المسرحى:

وهو مكان الأحداث الذى يحدده المؤلف بالساحة متغيرة المعالم؛ إذ تبدو فى الفصل الأول مجرد ساحة خالية إلا من عمود شد إليه المحكوم عليه. وفى الفصل الثانى، يبدو حان الخمار وهو مغلق، بينما حان الإسكافى مفتوحا. وفى الفصل الثالث، الساحة وقد ظهر جزء من المسجد ومنزل الغانية، حيث الحجرة المطلة على الساحة. ويقوم الفضاء المسرحى المتغير باحتواء الحدث فى تطوره وتغيره المستمر؛ إذ أن الساحة مكان يمكن أن يشتمل على

---

(١) المرجع السابق: ص ٦١.
(٢) المرجع نفسه. ص ١٠٠.

شخصيات المسرحية دون إحداث مبالغة أو إثارة تساؤل فى عقل المتلقى. كما أن العمود المشدود إليه المحكوم عليه يكثف دلالة الموقف بشكل مرئى، مما يعطى الموقف مصداقيته، ويفيد المؤلف من حان الخمار وحان الإسكافى فى إنشاء مواقف ملهوية. أما إضافة المسجد وحجرة الغانية فهى إضافة هامة لأن الأول يعطى إشارة نهاية الحدث. كما سبق أن أوضح الباحث عند تحليل حبكة المسرحية. وحجرة الغانية تلعب دورا تجسيديا لمواقف درامية غاية فى الأهمية تكشف عن جانب هام من جوانب شخصية الغانية، كما تقوم بإثارة التشويق لدى المتلقى.

٢. الإشارة إلى زمن الأحداث.

وقد درسها الباحث تفصيلا عند دراسة الزمن فى ملهاة «السلطان الحائر».

٣. الإشارة إلى بعض الشخصيات:

وهى شخصيات ثانوية تفيد فى التمهيد لمواقف درامية رئيسية؛ مثل الإشارة إلى المحكوم عليه والجلاد الذين يمهدان للموقف الرئيسى الأول للمسرحية: حيث ظهور السلطان ومعرفته أنه لم يزل عبدا رقيقا. ثم وجود الحراس الذين ينظمون صفوف الشعب، وهو ما يمهد بدوره لمشهد المزاد، وهو المشهد الرئيسى للمسرحية وموقفها الدرامى العام الذى يمثل صلب المسرحية.

ثانيا: النصوص غير الكلامية الداخلية:

تقوم النصوص غير الكلامية الداخلية، بجملة من الأدوار ذات الوظائف المحددة، هى:

١ . تحديد الشخصيات المتكلمة:

أول دور للنصوص غير الكلامية الداخلية هو تحديد الشخصيات المتكلمة؛ سواء التى تتحدث أو التى يتم مخاطبتها؛ وهو ما يفيد فى معرفة صاحب الجملة الحوارية والنص غير الكلامى المصاحب معا.

٢ . وصف الأداء التمثيلى (الإيمائى والصوتى):

وتتبع أغلب النصوص غير الكلامية الإضطلاع بهذا الدور، وهو الوصف الدقيق للأداء التمثيلى (الإيمائى والصوتى)؛ وهو يلعب عدة وظائف فنية هامة؛ وهى:

أ . توجيه مدلول القول أو تحديده:

حيث يحدد الوصف الخاص بالانفعال المطلوب أداء النص الكلامى به المدلول المراد بالضبط، مثل «متوسلا» (١٦)، «قلقا» (١٩)، «ساخرا» (٢٥)، «يضحك هازئا» (٢٥)، «فى رفق» (٢٨)(*)

(*) انظر - المرجع السابق. وقد وضع موضع الاستشهاد بين قوسين فى حينه.

ب. التأكيد على مصداقية الفعل:

ويفيد تحديد الانفعال المطلوب لكل جزئية من جزئيات الموقف الدرامى وخلفية هامة هى التأكيد على مصداقية الفعل؛ ويمكن ملاحظة ذلك بوضوح فى رصد المؤلف التطور الانفعالى للسلطان ـ خلال نصوص غير كلامية متعددة ـ لكى يصل من نقطة الرفض الشديد للانصياع لمشورة القاضى إلى التسليم بهذه المشورة، ويبدو ذلك خلال (المحطات) الانفعالية التالية:

١ ـ السلطان/ «يكظم» (٥٤).

٢ ـ السلطان / «يفكر» (٥٨).

٣ ـ السلطان/ «وهو مطرق فى تفكيره» (٦٠).

٤ ـ السلطان/ «صائحا فى عزم» (٦٠) (*)

ويلاحظ من توالى (محطات) الانفعال أن القرار الذى ينتهى إليه السلطان سوف تقوم بتوكيده هذه النصوص غير الكلامية بالترتيب الذى وجدت به.

جـ. بث أثر ملهاوى:

ويتكرر استثمار هذه الوظيفة فى مواضع مختلفة من المسرحية؛ مثل ما يحدث للجلاد من تواتر انفعالى حين يدخل عليه الوزير ـ فى الفصل الأول ـ ويكتشف تقصيره تجاه القيام بعمله بإعدام المحكوم عليه عند أذان الفجر:

(*) انظر ـ المرجع السابق. وقد وضع موضع الاستشهاد بين قوسين فى حينه.

١ ـ الوزير/ «للجلاد المندهش».

٢ ـ «الجلاد يعقد لسانه المذهول».

٣ ـ «الجلاد يفطن ويصيح».

٤ ـ الجلاد/ «يحاول أن يشرح الأمر ولكن الوزير يبعده بإشارة»(١).

ويتضح هنا أن الجلاد الذى كان صاحب الأمر والنهى منذ قليل ـ قبل دخول الوزير ـ قد سلب هبته تماما الوزير، بل ويصيبه لون من ألوان المهانة.. ويتضح أن المضحك هنا هو التناقض بين سلوك الشخصية هنا وسلوكها قبل قليل. كما يمكن تفسير المضحك هنا باعتباره (ذهول) مؤقت للجلاد.

د. التمهيد لدخول شخصية:

وهى وظيفة فنية هامة أيضا؛ حيث تقوم شخصية ما بالتمهيد لدخول شخصية أخرى أكثر أهمية، ووسيلة التعبير هنا هى إنشاء نص غير كلامى يوضح ذلك، مثل:

«الجلاد/ يلتف إلى مشارف الطريق ويصيح»(٢)

ويفيد التمهيد لدخول الشخصية الهامة هنا التمهيد لإنشاء موقف درامى تال.

---

(١) انظر: المرجع السابق. ص ٣٦، ٣٧.
(٢) المرجع نفسه: ص ٣٥.

٢. وصف الحركة المسرحية الدالة:

تلعب الحركة المسرحية جملة من الوظائف الدرامية، حين توصف عبر جملة من النصوص غير الكلامية.. وتتمثل هذه الوظائف فى:

أ. التعبير عن انفعال الشخصية:

مثلما يورد المؤلف نصا غير كلامى، يقول فيه:

«السلطان/ يفكر مليا، وهو يقطع المكان جيئة وذهابا»[(١)]

يبدو هنا انعكاس تردد السلطان على الحركة المسرحية الدالة عليه، حيث يكشف الموقف الدرامى أن التردد هنا قائم بين أن يختار السلطان قوة السيف أو شريعة القانون لحسم قضية رقه أو عبوديته للسلطان الذى سبقه.

ب. التأكيد على قيمة فكرية ما:

إلى جانب ما سبق، تلعب النصوص غير الكلامية الداخلية الخاصة بوصف الحركة المسرحية الدالة وظيفة أخرى هى التأكيد على قيمة فكرية ما.. مثل قول المؤلف:

- الحراس/ يطردون الجماهير(....).

- الحراس/ يدفعونهم (يقصد الجماهير) (...).

---

(١) المرجع السابق. ص ٦٠.

ـ الحراس/ يقبضون على الإسكافى والخمار ويحضرونهما بين يدى الوزير....»[١]

وما سبق رصده هنا يعطى مدلولا واضحا خاصا بالسلطة ممثلة فى الوزير وحراسه، حيث يستخدمون البطش والقوة.. وهو يؤكد قيمة فكرية عامة فى المسرحية كلها؛ إذ أن الوزير يرغب السلطان فى حل قضيته باستخدام السيف، بينما يقترح عليه القاضى أن يحلها باستخدام القانون.. ويرى الباحث أن النصوص غير الكلامية السابقة تؤكد قيمة القوة التى يتصف بها الوزير.

٣. وصف الإضاءة والموسيقى:

يرصد المؤلف هنا لأول مرة فى تاريخه المسرحى مواقع تغير الإضاءة والبث الموسيقى فى هذه الملهاة. ويستخدم المؤلف النصوص غير الكلامية الخاصة بالإضاءة فى ثلاثة مواضع، يقول فيها:

١ ـ يضيئ جزء من الحجرة فى منزل الغانية»[٢].

٢ ـ «تظلم الساحة.. بينما تضاء الحجرة ويظهر السلطان والغانية ويتجهان إلى مقعد وثير»[٣].

٣ ـ «ينطفىء نور الحجرة، وتضيئ الساحة إضاءة خفيفة»[٤].

---

(١) المرجع نفسه. ص ١٠١.
(٢) المرجع السابق. ص ١٠٦.
(٣) المرجع السابق. نفس الموضع السابق.
(٤) المرجع السابق. ص ١١٩

ومن الجلى أن الوظيفة الفنية التى تضطلع بها هذه النصوص غير الكلامية الثلاثة هى تحديد موقع الأحداث.

أما النص غير الكلامى الخاص بالموسيقى فيتكرر مرة واحدة من ناحية استخدامه، يقول المؤلف.

١ ـ «الغانية/ تصفق.. فإذا بموسيقى لطيفة تصاعدت من وراء الأستار»(١).

٢ ـ «الغانية/ تقوده (يقصد السلطان) إلى داخل المنزل .. تصاحبهما موسيقى..»(٢).

ويتضح من النصين غير الكلاميين السابقين إنهما يؤديان وظيفة فنية واحدة، هى إثارة التشويق لدى المتلقى؛ حيث الجلسة الناعمة التى يجلسها السلطان مع الغانية فى بيتها؛ وهى ما يمكن أن تسفر عن شىء يمكن أن يحول مسار الفعل الدرامى.

مما سبق، يمكن القول إن المؤلف قد حشد نوعى النصوص غير الكلامية (الخارجية والداخلية) فى ملهاة «السلطان الحائر» لتقوم بجملة من الأدوار ذات الوظائف الفنية المحدد... والأدوار هى:

١ـ الإشارة إلى الفضاء المسرحى.

٢ ـ الإشارة إلى زمن الأحداث.

٣ ـ الإشارة إلى بعض الشخصيات.

---

(١) المرجع السابق. ص ١٠٨.
(٢) المرجع نفسه. ص ١١٩.

٤ ـ تحديد الشخصيات المتكلمة.

٥ ـ وصف الأداء التمثيلى (الإيمائى والصوتى).

٦ ـ وصف الحركة المسرحية الدالة.

٧ ـ وصف الإضاءة والموسيقى.

هذا، وقد خلص الباحث إلى أن هذه الأدوار قد أدت مجموعة من الوظائف الفنية المحددة، يمكن إيجازها فى:

١ ـ تكثيف مدلول الموقف بشكل مرئى.

٢ ـ التمهيد لموقف درامى تالٍ.

٣ ـ تحديد مدلول النص الكلامى.

٤ ـ التأكيد على مصداقية الفعل (مبدأ المعقولية).

٥ ـ بث أثر ملهاوى.

٦ ـ التمهيد لدخول شخصية وتغير الموقف.

٧ ـ التعبير عن انفعال الشخصية.

٨ ـ التأكيد على قيمة فكرية ما.

٩ ـ إثارة التشويق.

*

ملحق

أهم مصطلحات
الخطاب النقدى الحديث
(عربى - فرنسى)

(أ)

اتصال	Communication
أدبية	Litérarité
استبدالى	Paradigmatique
استجابة	Réponse
استرجاع	Rétrospection
أسلبة	Stylisation
إشارة	Signal
اعتباطية العلامة	Arbitraire du signe
آلية	Mécanisme
إيحاء	Connotation
أيقونة	Icône

(ب)

بطل	Protagoniste
بنية	Structure
بنيوية	Structuralisme

(ت)

تأويل	Interprétation
تأويلية	Herméneutique
تعاقب	Diachronie
تحليل	Analyse
ترابط	Corrélation
ترميز	Symbolisation
تزامنية	Synchronie
تصويرية	Figuralité
تشكيل	Configuration
تعبير . باللفظ	Vebalisation
تعدد المعنى	Polysémie
تعليق	Commentaire
تعليل	Motivation
تفسير	Exégèse
تعارض	Opposition
تعاقب	Diachronie
تناص . تضمين	Intertextualité
تواتر	Fréquence
توازى	Parallélisme
توليد	Engendrement
توليف	Combinaison

(ث)

ثيمة	Théme

(ج)

جملة (سـردية)	Proposition (narrative)
جنس (أدبى)	Genre (Littéraire)

(ح)

حافز	Motif
حبكة	Intrigue
حكاية	Fable
حوار	Dialogue
حوار داخلى	Dialogue Intérieur
حوار ذاتى (مناجاة)	Monologue

(خ)

خرافة	Conte
خطاب	Discoure
خلط زمنى	Anachronie

(د)

دال	Signifiant
دلالة	Signification
دلالة إصطلاحية	Dénotation
دلالة مصاحبة	Connotation

(ر)

رؤية	Vision
رواية	Roman

(ز)

زمنية	Temporalité

(س)

سببية	Causalité
سارد	Narrateur
سرد	Narration
سياق	Contexte
سياقى	Syntagmatique

(ش)

شخص شارح	Interpréte
شخصية	Personnage
شخصية ـ ساردة	Personnage- Narrateur
شفرة	Code
شكلانية	Formalisme

(ص)

صدق	Vérité
صوت (سردى)	Voix (narrative)
صورة	Figure
صورة حسية	Image Sensorielle
صورة سمعية	Image acoustique

(ظ)

ظاهراتية	Phénoménologie

(ع)

عامل	Actant
عبر لغوى	Translinguistique
علامة	Signe
علامة لغوية	Deixis
علامة عرفية	Legisigne
علامة نوعية	Qualisigne
علم الدلالة التحليلى	Sémanalyse
علم العلامات	Sémiologie- Sémiotique

(ف)

فعل	Action

(ق)

قص	Récit
قصدية	Intentionnalité

(ك)

كلام	Parole

(ل)

لسان	Langage

لغة	Langue
لغة شارحة	Métalangage
لغات طبيعية	Langues naturelles

(م)

متخيل	Fictif
متعد الأصوات	Polyphonique
متعدد القيم	Polyvalent
محاكاة	Mimesis
محاكاة ساخرة	Parodie
محاكاة قولية	Diegesis
مدلول	Signifié
مشار إليه	Référent
مروى (خطاب ـ)	Raconté (Discours)
معارض (نص ـ)	pastichant (text)
معنى	Sens
مفسرة	Interprétant
مقولة	Catégorie
ممكن	Varisemblance
موفولوجيا	Morphologie
موروفيم	Morphéme
موضوع	object
مؤشر	Indice

(ن)

نظام	Systéme
نمط	Type
نمطية	Typologie
نموذج	Modéle

(و)

وصف	Description
وهم (الواقعية)	Illusion

صدر للمؤلف:

١ ـ **مسرح نجيب سرور: التوظيف الدرامى لأشكال الأدب الشعبى.**

القاهرة: مكتبة مدبولى، ١٩٨٩.

٢ ـ **نظرية أرسطوطاليس عن الكوميديا.**

القاهرة: مكتبة مدبولى، ١٩٩٣.

٣ ـ **المسرحية العربية: الحقيقة التاريخية والزيف الفنى.**

القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٤.

٤ ـ **مدخل إلى دراسة علم العلامات (طبعة أولى ـ نفدت).**

القاهرة: الهيئة المصرية العامة لقصور الثقافة، ١٩٩٦.

٥ ـ **التطور التقنى للملهاة عند توفيق الحكيم.**

القاهرة: الهيئة المصرية العامة لقصور الثقافة، ٢٠٠٢.

المحتويات

modifications d'Anne Ubersfeld sont théoriquement pertinentes tandis qu'elles deviennent moins effevtives lors de l'application pratique .

C'est ainsi que l'on pourrait considérer cet ouvrage comme étant une introduction importante à l'étude de la sémiologie linguistique et théâtrale en langue arabe où l'auteur met en relief les moyens de se servir de cette science pragmatiquement et formule de nombreuses questions qui nécessiteraient une suite à cet ouvrage afin de pouvoir satisfaire le lecteur arabe avide de se familiariser avec cette science et d'enrichir ses connaissances ans ce domaine qui fut bien épineux jusqu'à la publication d'ouvrages arabes variés quoique assez rares par rapport à ceux publiés en Occident depuis plus de deux décennies .

étant une émission visuelle et sonore dont tous les éléments visibles joueraient le rôle d'un tableau plastique vivant ayant trois dimensions et qui communiquerait ses signes sous différents formes :

1) Soit en proposant un nouveau signe .

2) Ou un signe contraire ou similaire .

3) Ou encore un métasigne .

Dans tous les cas c'est à la situation d'énonciation que revient la possibilité d'éclaircir le mouvement des signes tandis que l'émission perceptible joue le rôle soit d'un mouvement paralléle (la similitude affirmative ou contradictoire) ou celui de proposer de nouveaux signes La complémentarité de l'image visuelle avec l'image sonore est donc la meilleure garantie d'une communication idéale du signe à son récepteur .

* Dans le troisième chapitre , intitulé " Les possibilités de se servir des modèles de l'analyse sémiologique dans l'analyse de l'action dramatique " , l'auteur précise son intention d'évaluer l'importance du modèle actantiel en l'appliquant sur une piece de Tawfik el Hakim " Le sultan tourmentè " . tout en suivant d'abord les étapes qui marquent l'évolution de ce modèle de Propp, Souriau, Greimas et Anne Ubersfeld , ses difficultés et ses impasses.

Pour conclure , l'auteur signale que le modèle greimassien en est le plus convaincant et que les

théâtre de surmonter cette difficulté capable d'entraver la communication entre scène et salle . L'auteur souligne dans ce chapitre que le tergiversation du signe d'abord linguistique revient à deux causes principales : soit l'absence totale de référentliant le signifiant au signifié par un lien logique ou du moins son opacité menant à l'incapacité de le déceler de prime abord . Le signe litteraire ou artistique , selon l'auteur est censé reposer sur un référent logique assez puissant qui acquiert plus d'importance en dépassant les limites et les frontières de le localité . Quant au signe théâtral , sa tergiversation revient initialement au manque de complémentarité des systèmes visuels et sonores .

En terminant ce chapitre , l'auteur propose le reéxamen d'un grand nombre d'études se rapportant à la sémiologie théâtrale qui font appel au morcellement du discours théâtral dans ses unités minimales ce qui mènerait nécessairement à des études critiques détaillées bien complexes nécessitant une capacité de lecture analytique bien perspicae ce qui en limite la portée en ne s'adressant qu'à une élite . Le but de la critique théâtrale étant initialement d'éclaircir l'oeuvre artistique en la rendant plus accessible à son destinataire il serait donc injustifiable de la rendre de plus en plus énigmatique ce qui risquerait de restreindre le champ de son extension .

On pourrait considérer le spectacle théâtral comme

- Signes concernant les connaissances acquises .
- Signes se rapportant aux croyances .
- Signes concernant les qualités .
- Signes concernant les relations .
- Signes se rapportant aux constructions et à la syntaxe .

L'auteur pense que le signe linguistique pourrait appartenir à plus d'un de ces cinq domaines et considère que cette typologie préliminaire des champs signologiques acquiert une importance radicale dans la détermination du domaine de connaissance auquel appartient n'importe quel signe . Quant à la typologie peircienne des signes - à la relation existant entre le signifiant et le signifié , ou ce que Peirce nomme le référent-elle les subdivise en trois catégories principales :

1 - L'icône . 2- L'index . 3 - Le symbole.

L'auteur précise que le référent de la première catégorie repose sur le principe de l'iconicité .

la deuxième sur la substitution et la troisième sur la tradition qui ne nécessite pas la présence d'un lien logique entre signifiant et signifié . C'est ainsi que l'auteur parvient aux principes sur lesquels se base la notion de signe chez Saussure et Peirce .

* Dans le deuxième chapitre , ayant pour titre " la tergiversation du signe linguistique et théâtral " l'auteur étudie les principes sur lesquels se base cette tergiversation et ses différents aspects et les moyens permettant au

linguistique entre Saussure et Peirce ", il tente de préciser ce que leurs deux approches ont de commun .

L'auteur a préféré dans ce chapitre avoir recours au texte original de chawn de ces deux éminents maîtres où se précise la notion de signe subdivisé en signifiant / signifié chez Saussure , dichotomie à laquelle Peirce ajòute la notion de " référent " .

L'auteur précise que les deux théories apparemment antagoniques sont au fond parfaitement complémentaires car les deux grand théoriciens sont d'accord sur " lárbi traire du signe " ce que Saussure déclare ouvertement tandis que Peirce signale qu'ungrand nombre de signes appartient à la tradition puisqu'au cun lien logique ne lie le signifiant au signifié dans la plupart des cas .

L'auteur conçoit de même que les principes d'interchangeabilité et de non interchangeabilité du signe chez Saussure n'ont pas eu d'écho chez Peirce ce qui le mène à les considérer comme un ajout aux données peirciennes . grâce à ces principes le signe linguistique acquiert des dimensions plus importantes qui dépassent les limites de l'étude pragmatique pour une étude plus exhaustive . quant à la typologie peircienne , il est indéniable qu'elle ait enrichi l'étude du signe par un nouveau principe qui fit reconnaître ses différents domaines et genres en vertu de la langue de tous les jours . Selon Peirce les signes se subdivisent en différentes catégories :

Synopsis

Cet ouvrage se présente sous forme d'un avant-propos, une introduction et trois chapitres. L'avant-propos, rédige par le prof. Mona Safwat, définit le terme " Sémiotique " étymologiquement tout en analysant les différentes phases de son évolution comme science ainsi que ses différents domaines et en marquant la distinction entre la Sémiotique et la sémiologie généralement confondues et dont la différence, comme le précise Pavis dans son Dictionnaire, repose sur l'opposition irréductible de deux modèles du signe.

Dans l'Introduction, l'auteur précise que de nombreux chercheurs ont entrepris la traduction en langue arabe d'un grand nombre d'ouvrages sémiologiques tandis que les recherches arabes qui se sont attaqueés à ce domaine assez hasardeux sont bien rares. L'auteur signale de même que les traductions ci-mentionnées ont besoin d'une introduction explicative qui puisse mettre en relief l'importance de la sémiologie appliquée dans le domaine de l'art au lieu de se satisfaire d'un amas confus de théories ne visant aucun but précis.

L'auteur divise chacun des trois chapitres de cet ouvrage en deux thèmes.

Dans le premier chapitre ayant pour titre " Le signe

dix recherches théoriques et appliquées sur le théâtre d'Extrême-Orient et le théâtre Occidental moderne.

- Le Dictionnaire de le pièce égyptienne (1870-1970) .

* A publié plus de vingt études théoriques concernant les différents problèmes du théâtre dans le monde dans les Revues :El Kahira-Le Théâtre (El Masrah),Les Arts Populaires-Teatro-Le Bulletin du Festival International du Caire pour le Théâtre Expérimental dans ses sessions 3,4 et 5 en 1991, 92 et 93.

* Ses principales oeuvres furent abordées par certains critiques dans la Revue el Kahira les quotidiens El Ahram-Soir , El Akhbar , la Revue du Théâtre et la Revue Kuwaitienne El Yakaza..

* A rédigé les préfaces de plusieurs pièces et études critiques en Egypte et en Arabie Séoudite .

- A été nommé comme membre du jury de l'Association Egyptienne des Amateurs de Théâtre à partir de 1987 Jusqu' à nos jours ainsi qu'il a participe, à la préparation des colloques organisés autour de ces oeuvres .

- Membre également du jury dès différentes activités du conseil Supérieur de la Jeunesse et du sport à partir de 1990 et a participé aux colloques organisés à l'occasion du Festival International du Caire pour le Théâtre Expérimental et à la rédaction de ses bulletins durant ses quatre dernières sessions .

***

L'Auteur

* Essam El Din Hassan Abou El Ella Hussein .

* Né au quartier de Misr El Kadima - (L'ancienne Egypte)-Le Caire, le 3 Janvier 1962, de parents égyptiens.

* Baccalauréat de dramaturgie et de critique théâtrale de l'Institut Supérieur d'art dramatique de l'Académie des Arts en mai 1987 .

* Diplôme des études supérieures en critique théâtrale en mai 1990.

* Répétiteur au département de dramaturgie et de critique théâtrale à partir du 27/7/1989 .

* A terminé ses études préparatoires de maîtrise en février 1994 à l'Académie des Arts .

* Auteur de trois ouvrages :

1." Le Théâtre de Naguib Sourour-dramatisation des formes de la littérature populaire" Librairie madbouli ,1989.

2. " Théorie d'Aristote : La comédie " Librairie Madbouli - 1993 .

3. " La pièce arabe-Réalité historique et falsification artistique " .

Publié par l'Organisme général Egyptien du Livre en 1994.

* Publiera bientôt deux ouvrages :

- " Nouvelles pages sur l'art dramatique " Renfermant

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الإيداع بدار الكتب ٢٦٨٨ / ٢٠٠٥

I.S. B. N. 977 - 01 - 9467 - 0

Introduction
à l'étude de la Sémiologie
Linguistique et Théâtrale

Auteur : Essam El Din Abou El Ella
Avant-Propos : Mona Safwat

إذا أردنا أن نفسر ما وصلت إليه الدراسات السيميولوجية من نصيب وافر من النجاح فى ميدان الأدب، ما لم تحققه فى ميدان المسرح والدراما، لأدركنا الإجابة إذا عرفنا الفرق بين الأدب والمسرح وأدركنا أن ليس كل ما ينسحب على الأدب من نتائج الدراسات النقدية يمكن أن ينسحب على الدراما والمسرح.

ومن خلال فصول هذا الكتاب، نحاول أن نقدم مدخلا ميسرا لفهم ما يمكن أن يفيد به الناقد المسرحى من السيميولوجيا، بطريقة عملية تيسر عملية قراءة الدراما وفهم مستبصر بآلياتها.

تصميم الغلاف : صبرى عبد الواحد

٤٢٥ قرشا

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب